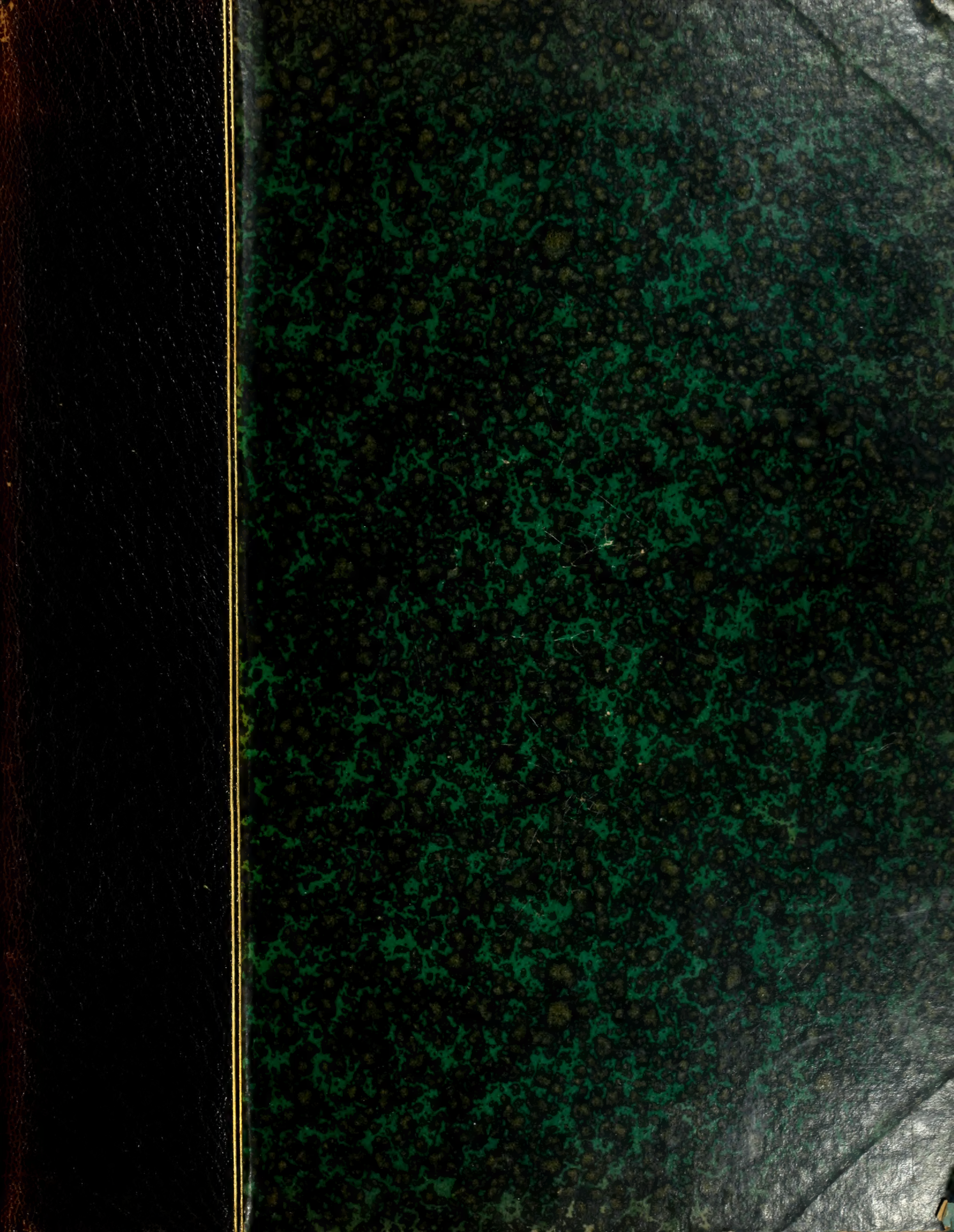
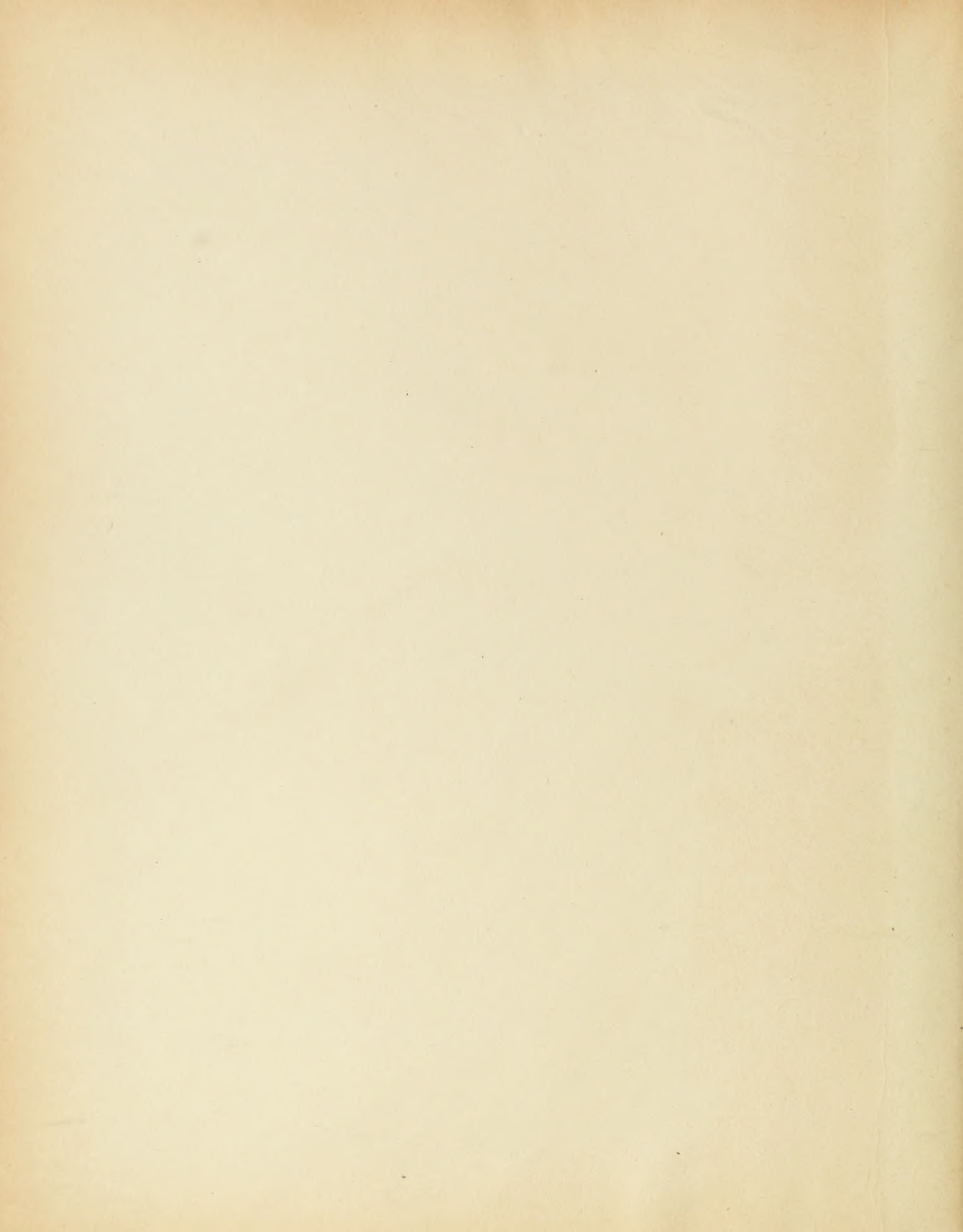
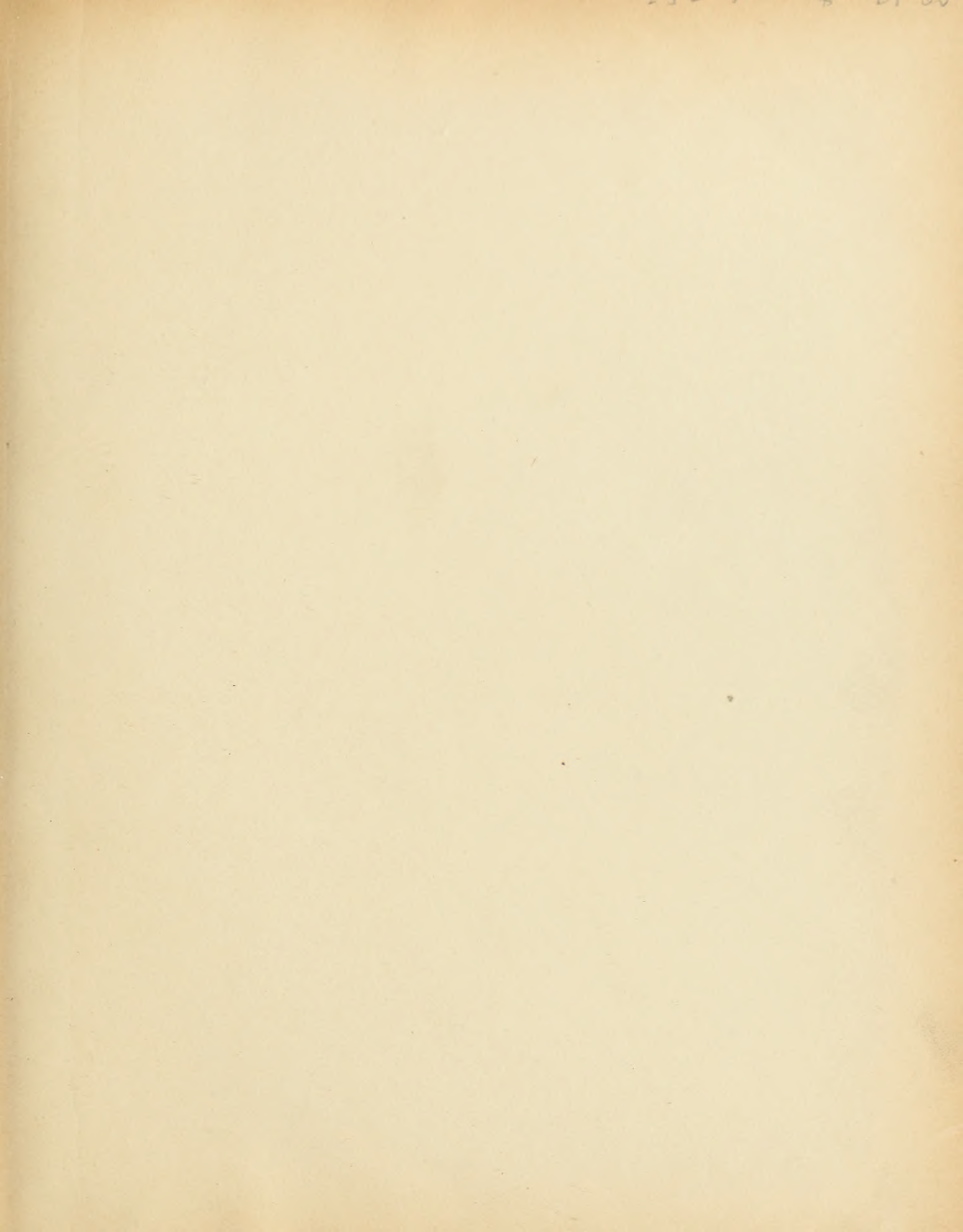


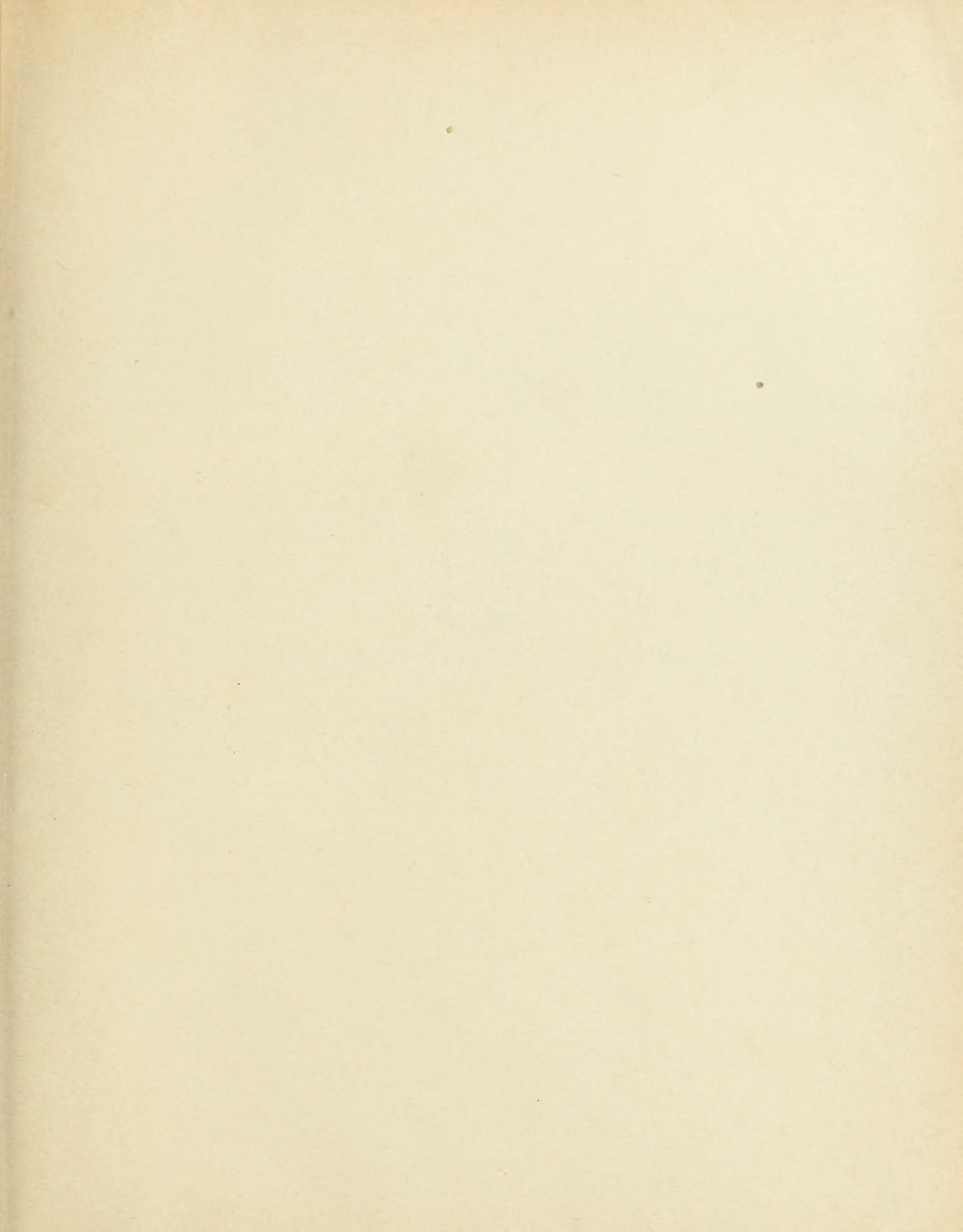













K
T
WIE DU KANNST
SO WOLLE
1872

DIE MELODIEN

DER



Nach dem gesamten handschriftlichen Material zum erstenmal bearbeitet und herausgegeben, nebst einer Untersuchung über die Entwickelung der Notenschrift (bis um 1250) und das rhythmisch-metrische Prinzip der mittelalterlich-lyrischen Dichtungen, sowie mit Übertragung in moderne Noten der Melodien der

TROUBADOURS UND TROUVÈRES

von

DR. J.-B. BECK

Straßburg
VERLAG VON KARL J. TRÜBNER
1908.



Hof- und Universitätsbuchdruckerei C. A. Wagner in Freiburg i. B.

Meinem hochverehrten Lehrer

Herrn Prof. Dr. GUSTAV GRÖBER

in Dankbarkeit zugeeignet.



Inhaltsverzeichnis.

Seite



Zweiter Teil.

Wiederherstellung des ursprünglichen Rhythmus und Begründung des modalen Interpretationsverfahrens für die Umschreibung der Melodien der Troubadours und Trouvères in moderne Noten.

Seite

Vorbemerkung.

Die Wiederbelebung der altprovenzalischen Literatur geht auf Johann Nostradamus zurück, dessen Buch *Les vies des plus celebres et anciens poetes provensaux qui ont floury du temps des contes de Provence* (Lyon 1575) über zwei Jahrhunderte hinaus als einzige Quelle der Troubadourlyrik betrachtet wurde. Um die Mitte des 18. Jahrhunderts unternahm es der unermüdliche La Curne de Sainte-Palaye, das in den Handschriften zerstreute Material zu sammeln[1], mit dessen Hilfe der Abbé Millot eine *Histoire littéraire des Troubadours* (Paris 1774) schrieb, die auch M. Raynouard bei der Ausgabe seines wertvollen *Choix des poésies originales des troubadours* (6 Bände, Paris 1816—1821) benutzte. Kurz darauf erschien Rochegude's *Parnasse occitanien, ou choix des poésies originales des Troubadours* (Toulouse 1819).

Das größte Verdienst gebührt jedoch dem Begründer der romanischen Philologie, Friedrich Diez, dessen Arbeiten über *Die Poesie der Troubadours*[2] (Zwickau 1826) und *Leben und Werke der Troubadours*[3] (Zwickau 1829) den Grundstein zum eingehenderen Studium der provenzalischen Literatur legten. Seitdem sind von philologischer Seite her zahlreiche Arbeiten über die ältesten Lyriker des Mittelalters verfaßt worden, sei es in der Form von Sammelwerken oder von Einzelausgaben[4], vom historischen, kultur- und literarhistorischen Standpunkt aus. Von verschiedenen Troubadours sind die überlieferten Gedichte bereits kritisch herausgegeben, andere sind in Vorbereitung, und ein beträchtlicher Teil der Liederhandschriften der Troubadours ist bereits im Druck erschienen.

Während nun die Literatur über die Gedichte der Troubadours sehr umfangreich ist, stehen die Melodien dieser Lieder verwaist da; denn die Philologen, die Romanisten, begnügten sich, wie auch die Germanisten, in ihren Abhandlungen über die mittelalterliche Lyrik mit der Bearbeitung der Texte, ohne sich um die Musik zu kümmern, die oft genug als langweilig und noch in jüngster Zeit schlechthin als unverständlich hingestellt wurde.

Sogar in den Katalogen und in den Bibliographien der Troubadour- und Trouvèrelieder, sowie in den Beschreibungen von Handschriften hat man es bisher oft versäumt, anzugeben, welche von den Liedern mit Noten überliefert sind, und welche nicht. Die genaueren Angaben bezüglich der Notierung oder Nichtnotierung des einzelnen Liedes wären im Hinblick auf die Musik jedenfalls ebenso berechtigt gewesen und ebenso notwendig wie die Aufzählung der Liedanfänge. Auch in den Einzelausgaben von Troubadour- und Trouvèreliedern übergingen die Herausgeber die zu den Liedern gehörige Musik[5], oder wenn sie zufällig einmal die Frage streiften,

---

[1] Die Abschriften La Curne's werden in Paris in der National- und zum Teil in der Arsenalbibliothek aufbewahrt.

[2] Zweite Auflage von K. Bartsch, Leipzig 1883.

[3] Zweite Auflage von K. Bartsch, Leipzig 1882.

[4] Siehe das Verzeichnis (bis 1890), in *Gr. Gr. d. rom. Phil.* II 2, S. 15 Anm. 1.

[5] Eine Liste der in der Handschrift Paris, *Bibl. Nat. Fr. 22543* (R) mit Noten erhaltenen Troubadourlieder wurde zuerst von Gröber veröffentlicht in seiner Untersuchung über „*Die Liedersammlungen der Troubadours*“ in Böhmers Romanische Studien, Heft IX (1877), S. 368 Anm. A. Restori stellte zuerst ein vollständiges Verzeichnis der ihm bekannten Troubadourmelodien auf in der *Rivista musicale italiana* (1896), S. 141–150.

beschränkten sie sich auf sprachliche Untersuchungen einzelner termini und auf Zitate aus Liedern. Noch im Jahre 1905 konnte sich der Herausgeber eines Trouvères mit der Erklärung begnügen, einstweilen die Melodien des betreffenden Trouvères auf ihren musikalischen Wert hin nicht prüfen zu können. An anderer Stelle wird sogar in Zweifel gestellt, ob aus der Untersuchung der musikalischen Denkmäler der Troubadours positive Ergebnisse zu gewinnen seien. Ähnlich schreibt ein trefflicher Kenner der altprovenzalischen Lyrik, C. Appel, gelegentlich einer Untersuchung über den Bau der in drei Pariser Handschriften überlieferten Troubadourmelodien in seiner Abhandlung: ‚*Uc Brunec*, in: Abhandlungen Herrn Prof. Dr. Adolf Tobler dargebracht' (Halle 1895) S. 56: „So wird vermutlich unsere Kenntnis der Trobadormusik ebenso eine unsichere wie eine unvollkommene bleiben, denn auch im günstigen Falle erhalten wir nur eine Reihe von Tönen, über deren rythmische Gliederung und über deren Vortrag nach Tempo und Intensitätsmodulation wir nur wissen, was wir aus dem Zusammenhang mit dem Text in sehr zweifelhafter Weise erraten können. Von der Harmonie mit der hinzutretenden Begleitung endlich wissen wir gar nichts."

Bei dieser Unterschätzung der zu den Liedern gehörigen Melodien entging es vielen Gelehrten, daß die Musik sogar ein kritisches Moment enthält in den Fällen, wo die Autorschaft eines in den Handschriften verschiedenen Dichtern zugeschriebenen Liedes strittig ist, und daß die ursprüngliche Rhythmik der altromanischen Verse, sowie in vielen Fällen auch die intimere Gliederung der Strophen nur mit Hilfe der Musik erkannt und wiederhergestellt werden kann.

Auch die Verfasser von musikhistorischen Gesamtdarstellungen begnügten sich, da sie notgedrungen die einstimmige weltliche Musik des Mittelalters behandeln mußten, ohne das in den Bibliotheken zerstreute Material unmittelbar einsehen und durcharbeiten zu können, mit wenigen, in unzuverlässiger Form dargebotenen Fragmenten. Die Folge war, daß sie zu einseitigen, allgemeinen und meist irrigen Auffassungen kamen, die so erhaltenen Ansichten aber gleichwohl dem Publikum als begründete Tatsachen vorgeführt wurden. Zudem waren die Verfasser solcher Werke oft mit der Sprache der Lieder und der einschlägigen Literatur nicht genügend vertraut und verfuhren mithin bei ihren Interpretationen mit der größten Freiheit.

Der erste, der sich überhaupt eingehender mit mittelalterlicher Musik beschäftigte, war der Fürstabt Gerbert von St. Blasien (1720—1793), welcher eine Geschichte der geistlichen Musik „*De cantu et musica sacra a prima ecclesiae aetate usque ad praesens tempus*" (1774) schrieb und eine Reihe von Musiktraktaten des 9./10. bis 15. Jahrhunderts unter dem Titel „*Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*" (3 Bde. 1784) veröffentlichte. Die von Gerbert begonnene Arbeit setzte der vielseitig gebildete Forscher E. H. de Coussemaker (1805—1876) fort. Er druckte unter dem Titel „*Scriptorum de musica medii aevi nova series a Gerbertina altera*" (4 Bde. 1864—1876) eine bedeutende Anzahl weiterer mittelalterlicher Musiktraktate und verfaßte mehrere Schriften über die mehrstimmige Musik des Mittelalters, unter welchen die „*Histoire de l'harmonie au moyen-âge*" (1852) und „*L'art harmonique aux XIIe et XIIIe siècles*" (1865) besonders hervorzuheben sind.

So verdienstvoll die Arbeiten Coussemakers sind, und so sehr er sich bestrebte, den Grundstein zur Erforschung der älteren Musik zu legen, so gelang ihm dies doch nur teilweise, und nur für die mehrstimmige Musik. Seine Forschungen auf dem Gebiete der einstimmigen Musik blieben fruchtlos, da ihm sein mensurales Übertragungsprinzip bei der Interpretation der Liederhandschriften versagte. Seine Transskriptionen der Lieder des Adam de la Hale (1872) z. B. sind als verfehlt zu betrachten, da Coussemaker von der irrigen Meinung ausging, daß die Monodien ebenso wie die mensuralen Aufzeichnungen der mehrstimmigen Kompositionen vom 13. Jahrhundert an zu lesen und zu interpretieren wären.

Verwunderlich geradezu sind die älteren Äußerungen über die Troubadourmelodien. So glaubte der Abbé De la Rue[1] den Ursprung der Troubadourmusik in den lais bretons suchen zu sollen. Der belgische Musikhistoriker Fétis[2] war der Ansicht, daß die Troubadourmelodien zwar vom Troubadour oder dessen Jongleur komponiert wurden; im Grunde aber wären es nur orientalische, arabische Reminiszenzen, aus der Zeit der Kreuzzüge, die zunächst gar nicht aufgezeichnet, sondern mündlich fortgepflanzt worden wären, bis schließlich einer von den gebildeteren dieser „*inhabiles, pauvres musiciens chansonniers qui ne savaient pas écrire ce qu'ils exécutaient par imitation*"[3] sie mit unpassenden Notenzeichen niederschrieb. Solche Äußerungen zeugen von gänzlicher Unkenntnis der Bildungsverhältnisse, die bei den mittelalterlichen Dichtern, die sich der Volkssprache bedienten, herrschten.

Einige Gelehrte sind der Ansicht, daß der Ursprung der Troubadourmusik im gregorianischen Choral zu suchen und die Übertragung dementsprechend auszuführen ist. Andere wiederum, unter ihnen J. Tiersot[4] und G. Schläger[5], führen die Entwicklung der mittelalterlichen Monodien auf das Volkslied zurück.

Erst seit der Publikation einer ansehnlichen Sammlung von Troubadourmelodien durch A. Restori[6] in der Rivista musicale italiana 1895/96 und seit der Veröffentlichung der Kolmarer Liederhandschrift durch P. Runge (1896) nahm die Forschung eine bedeutsamere Wendung, da sie sich nunmehr auf Editionen eines Teiles des überlieferten Materials stützen konnte. Im unmittelbaren Anschluß an die Arbeit Runge's und an die bald darauf folgenden Ausgaben der Jenaer Liederhandschrift[7] und der Mondsee-Wiener-Liederhandschrift[8] wandte sich der Musikhistoriker Prof. Dr. Hugo Riemann in Leipzig der Betrachtung der einstimmigen, weltlichen Musik des Mittelalters in einer Reihe von Aufsätzen im Musikalischen Wochenblatt (Leipzig 1897 ff.) unter dem Titel: „*Die Melodik der Minnesänger*" zu und gelangte zu der Überzeugung (S. 449), daß der Rhythmus der mittelalterlichen Melodien vom Metrum des Textes abhänge, und daß die in nota quadrata notierten Melodien der Troubadours und Minnesänger nicht Mensuralnotierungen, sondern wie so viele Antiphonarien und Gradualien der Zeit nur in einer gefälligeren und deutlicheren, den Mensuralnoten ähnlichen, oder vielmehr ihnen als Muster dienenden, nur kalligraphisch von den andern verschieden aufgezeichneten Neumierungen sind. Im Anschluß an diese Ausführungen Riemanns ist auch die Lehre Fr. Sarans von der alternierenden Akzentuation des altfranzösischen Verses[9] gehalten.

In diametralem Gegensatz zu diesen Auffassungen stehen Pierre Aubry's unter dem Titel: *Mélanges de musicologie médiévale* (Paris 1900—1905) und in verschiedenen französischen Zeitschriften erschienene, kleinere Publikationen und Aufsätze. Der Verfasser bemerkt, daß die Troubadour- und Trouvèremelodien auf keinen Fall als „productions populaires" aufzufassen sind,

[1] „*Essais historiques sur les bardes, les jongleurs et les trouvères normands et anglonormands*" (1834).

[2] *Histoire générale de la musique* (1869—76, 5 Bde.) V S. 7 ff.

[3] Über die Bildung der Troubadours vgl. man z. B. Diez, *Poesie* und die Ausführungen Gröbers in *Liedersamml.* l. c. Einleitung S. 338—44. Die Unzuverlässigkeit der Angaben Fétis' ist u. a. treffend charakterisiert worden von Jules Combarieu in dem Aufsatz: *Le Charlatanisme dans l'Archéologie musicale au XIXe siècle.* (Rivista musicale italiana 1895, 185 ff.)

[4] „*Histoire de la chanson populaire en France*" (Paris 1889).

[5] „*Über Musik und Strophenbau der französischen Romanzen*" in „Forschungen zur Romanischen Philologie. Festgabe für Hermann Suchier" (Halle 1900).

[6] „*Per la storia musicale dei trovatori provenzali*" (1895/96).

[7] Faksimileausgabe von K. K. Müller (1896); Textausgabe und Übertragung von G. Holz, F. Saran und E. Bernouilli (1901).

[8] Meyer und Rietsch, „*Die Lieder des Mönchs von Salzburg*" (1896).

[9] „*Der Rhythmus des französischen Verses*" (Halle 1904).

daß sie vielmehr: „de la poésie courtoise et de la musique savante, composées toutes deux pour le divertissement des cours, soit par de grands seigneurs, soit par leurs clients“[1] sind, daß aber in Bezug auf die musikalische Form alle Troubadour- und Trouvèrelieder in mensuraler Notation aufgezeichnet und folglich auch nach den frankonischen Gesetzen im $^3/_2$ Takt zu übertragen seien[2].

Der Grund für die mitgeteilten, widersprechenden, positiven Ansichten der angeführten Gelehrten über die weltliche Musik des Mittelalters ist wohl darin zu suchen, daß manche, die sich notgedrungen über diese Frage zu äußern hatten, noch immer ohne das genügende Material urteilten und, ohne das in den Handschriften schwarz auf weiß Gegebene unmittelbar untersuchen zu können, ihre Phantasie zu Hilfe nahmen, um über diese Musik zu lehren, und so kam es, daß nach wie vor der Ursprung einer so gut überlieferten Kunstgattung, wie die Troubadour- und Trouvèremusik, dem Publikum abwechselnd in Palästina, in Arabien, in Spanien, bei den Bretonen, bei den Barden, oder allgemein im Kirchengesang und im Volksliede nachgewiesen werden konnte. So konnten die einen behaupten, daß die Produktionen dieser ganzen Epoche mensural geschrieben und dementsprechend im Tripeltakt zu lesen und zu übertragen wären, andere nahmen nur den geraden Takt an, wieder andere lassen alle möglichen Taktarten zu, während eine letzte Gruppe (Choralisten[3]) jede taktartige Messung der mittelalterlichen Monodien in Abrede stellen.

Wären tatsächlich die überlieferten musikalischen Denkmäler der Troubadours und Trouvères so spärlich, wie fast allgemein von ihren Beurteilern angenommen wird, so dürfte uns der hybride Zustand, in welchem sich die mittelalterliche Musikwissenschaft so lange befunden hat, nicht zu sehr befremden. Das bisher veröffentlichte Material genügte freilich nicht, um ein richtiges Urteil über den Gegenstand zu fällen. In Wirklichkeit ist jedoch überaus genug Melodienmaterial zur Troubadour- und Trouvèrelyrik in den Handschriften überliefert, das doch endlich einmal im ganzen untersucht, erläutert und zu würdigen versucht werden muß.

Die trefflichen Bemerkungen über den Wert der Beschäftigung mit den Poesien der Troubadours, welche Fr. Diez in dem Vorwort seiner „Leben und Werke der Tr.“, S. VIII ff., dieser bis heute noch nicht überholten Arbeit vorausgeschickt hat, möchten wir hier fast wörtlich anführen, indem wir nur „Melodien“ für „Poesien“ einsetzten. Wir sind der Überzeugung, daß die Kompositionen der ältesten, mittelalterlichen Lyriker, die ebenso zu behandeln sind wie die Liedertexte, nach dem älteren gregorianischen Gesang als Ausgangspunkt für das Studium der abendländischen Musik anzunehmen sind, und daß das volle Verständnis und die Würdigung der musikalischen Entwicklung des gesamten Mittelalters nur auf diese Weise erzielt werden kann.

Unsere Arbeit stützt sich auf autoptische, handschriftliche Untersuchungen. Nur in ganz wenigen Fällen mußten wir zu dem Hilfsmittel von Kopien[4] oder photographischen Reproduk-

[1] *„La chanson populaire dans les textes musicaux du moyen-âge“* S. 2.

[2] A. Prosniz ließ noch 1901 in der zweiten Auflage seines *Compendium der Musikgeschichte* (S. 51) bezüglich der Troubadour- und Trouvèremelodien folgende Sätze der ersten Auflage (1889, S. 51f.) unverändert: „Die Dichtungen der Troubadours und Trouvères sind meist einförmig und von geringer Erfindung; Vers und Reim zeigen einen gleichförmigen Bau. Nicht minder monoton erscheinen uns ihre Melodien, wenn auch unter denen der Trouvères sich einige anmutendere befinden . . . Der Rhythmus dieser Gesänge läßt sich aus den erhaltenen Proben nicht deutlich entnehmen. Von den Gesängen der Troubadours haben sich zahlreiche Texte erhalten, spärlicher die Melodien. Diese sind in der viereckigen Notierung in 2 Zeitwerten (■ ◆) niedergeschrieben.

[3] Vgl. C. Weinmann, *Der Minnegesang und sein Vortrag* in „Monatshefte für Musikgeschichte“, 1903, No. 4 S. 56, wo es heißt: *„Die Minnegesänge wurden, da sie Form und Aufbau vom gregorianischen Choral entlehnen, auch wie der Choral, d. h. im sogen. freien Sprach-Rhythmus vorgetragen.“*

[4] Es sei mir an dieser Stelle gestattet, Herrn Dr. Fr. Ludwig in Straßburg, der mir in mehreren Fällen wertvolle Anleitungen zukommen ließ und mir Belegstellen aus Handschriften mit mehrstimmigen Kompositionen, vornehmlich aus den Wolfenbüttler und Bamberger Motettenhandschriften lieferte, meinen öffentlichen Dank auszusprechen. Herr Prof. A. Guesnon in Paris überließ mir zuvorkommenst eine in seinem Besitz befindliche Abschrift der Liederhandschrift von Siena *H. X. 36.* Herr Prof. Dr. Ph. A. Becker in Wien besorgte mir eine

tionen[1] greifen, wo es nicht möglich war, uns Einblick in die Originale zu verschaffen. Eine kritische Bearbeitung von mittelalterlichen Musikdenkmälern ist nur an der Hand der Originale möglich. Weder handschriftliche Kopien, noch photographische Reproduktionen können jene ersetzen. Es ist auf einer Photographie nicht zu erkennen, welche von mehreren Farbschichten zu oberst lagert, und somit entgeht uns ein wertvolles Kriterium zur Bestimmung des relativen Alters der einzelnen Farben- und Tintenschichten, z. B. auch, wenn Noten durch Randverzierungen verdeckt sind, oder umgekehrt. Außerdem lassen sich etwaige spätere Nachtragungen oder auf Rasuren befindliche Verbesserungen an den Originalen allein unzweideutig feststellen.

In der Darstellung unserer Arbeit haben wir besondere Rücksicht darauf nehmen zu müssen geglaubt, daß sie sowohl in das Gebiet der romanischen Philologie, als auch der Musikwissenschaft eingreift. Infolgedessen haben wir oft ausführlicher über einzelne Punkte handeln müssen, die dem Musikhistoriker geläufig sind, die wir jedoch bei einem Romanisten nicht ohne weiteres als bekannt voraussetzen durften. Umgekehrt wird vielleicht manches dem Romanisten zu ausführlich behandelt scheinen, was einem andern Leser, dem mittelalterlichen Philologen oder Musikhistoriker, für das Verständnis der Sache unbedingt geboten werden mußte. Wo immer die Klarheit und Vollständigkeit der Darstellung es zuließ, haben wir nur die Endresultate angeführt, um ein allgemeineres Interesse nicht zu beeinträchtigen. Die Beschreibung der Handschriften haben wir ausführlicher gehalten, um den Lesern, welche diese Denkmäler nicht selbst einsehen können, wenigstens auf diese Weise ein Bild davon zu bieten.

Um die aus der Untersuchung der Troubadourmelodien gewonnenen Ergebnisse zu vervollständigen, von anderer Seite zu beleuchten und nachzuprüfen, haben wir gelegentlich einen Eingriff in die bedeutend zahlreicher überlieferten Kompositionen der französischen Trouvèrelieder und die mehrstimmigen Musikdenkmäler des 12.—14. Jahrhunderts gemacht, doch mit äußerster Zurückhaltung. Die kritische Durcharbeitung der gesamten Trouvèrekompositionen würde die ausschließliche Beschäftigung eines ganzen Menschenlebens beanspruchen, so zahlreich sind sie. Wir selbst haben bereits über Tausend solcher Lieder, zum Teil nach 6—8 Handschriften gesammelt, mit Hilfe deren wir die gelegentlichen Vergleichungen geführt haben. Es wäre unmöglich und unnötig gewesen, von allen überlieferten süd- und nordfranzösischen Melodien Proben anzuführen, da wir das ganze Corpus der überlieferten Troubadourmelodien binnen kurzem zu veröffentlichen gedenken. Es wird doch noch auf manche Fragen ausführlicher zurückzukommen sein, die wir hier nur andeuten, oder auf deren notwendige Bearbeitung wir nur hinweisen können.

Als 1905 der zweite Teil von H. Riemanns Handbuch der Musikgeschichte erschien, der u. a. auch die Melodienotierungen der mittelalterlich weltlichen Lieder eingehend behandelt und eine Übertragung dieser Kompositionen im ausschließlich geraden Takt nach dem Prinzip der Vierhebigkeit vorschlägt, sahen wir uns veranlaßt, unsere damals bereits vollendete Abhandlung teilweise zu erweitern, weil wir beim Nachprüfen der äußerst scharfsinnigen Ausführungen Riemanns

Abschrift des Liedes von Matfre Ermengau. Herr Stud. H. Gelzer teilte mir verschiedenes aus den in Rom und in England befindlichen Liederhandschriften mit.

[1] Herr P. Aubry in Paris gestattete mir freundlichst die Einsicht in sein umfangreiches und wertvolles Material an photographischen Reproduktionen aus den mittelalterlichen Musik-Handschriften: Florenz, *Laur. Plut. XXIX 1*, London, *Brit. Mus. Egerton 274*, Madrid, *Escorial* und *Bibl. Nac. 10069*, und ließ mir frei, aus diesen Kopien Belegstellen zu schöpfen. Herr Stud. H. Gelzer besorgte mir auch Reproduktionen aus den Handschriften Rom. *Vat. reg. 1490* und London, *Egerton 274*. Ihnen allen spreche ich hier noch einmal meinen verbindlichsten Dank aus für die Förderung, die meine Arbeit durch diese anerkennenswerte Mitwirkung erfahren hat.

Auch an die Verwaltungen der Bibliotheken von Mailand (Ambrosiana), Paris (Arsenal- und Nationalbibliothek), besonders an Herrn Omont, Conservateur général du département des manuscrits, mit dessen Ermächtigung ich mir aus sämtlichen Liederhandschriften photographische Reproduktionen verschaffen konnte, die mir als Kontrolle im Verlauf meiner Untersuchungen unschätzbare Dienste geleistet haben, schulde ich den aufrichtigsten Dank.

zu der Überzeugung kamen, daß eine Reihe seiner fundamentalen Äußerungen mit unsern unmittelbar aus der handschriftlichen Überlieferung gewonnenen Ergebnissen nicht im Einklang waren, und wir versuchen mußten, Abweichungen von seinen Auffassungen eingehender zu besprechen und die Belege zu vermehren. Wir haben uns dabei jedoch auf eine zweckmäßige Auswahl von Liedanfängen aus etwa 30 Musikhandschriften des 13. und 14. Jahrhunderts beschränkt, die wohl ausreichen wird, um unsere Ausführungen faßlich zu gestallten. Das bisher gedruckt vorliegende Material erwies sich, wie H. Riemanns lediglich darauf beruhende Schlußfolgerungen zeigen, durchaus als unzureichend zur Bearbeitung einer so grundlegenden Frage, wie der einstimmigen Kompositionen des 11.—14. Jahrhunderts.

Unsere Aufgabe soll es nun sein, im folgenden ersten Teil unserer Arbeit über den Gegenstand mit den Handschriften bekannt zu machen, in welchen die Troubadourlieder mit Noten überliefert sind, die Troubadours und ihre komponierten Lieder zu verzeichnen, die Art und Weise der Überlieferung darzulegen, die Notenschrift in den Handschriften der Troubadours und der Trouvères zu bestimmen und auf Grund der gewonnenen Ergebnisse uns mit den neueren Auffassungen über die Melodienotierungen auseinanderzusetzen.

In dem zweiten Teil werden wir sodann das für die Feststellung und Wiederherstellung des ursprünglichen Rhythmus und die Interpretation der Notenschrift in den vorgeführten Musikhandschriften einzuschlagende Verfahren begründen. Zu diesem Zwecke werden wir eine Untersuchung über Musik und Metrik vom 11. bis zum 14. Jahrhundert anzustellen haben, unter Benützung sowohl der handschriftlichen Überlieferung, wie unter Heranziehung der in Betracht kommenden Traktate der Musiktheoretiker des Mittelalters.

Wir werden also das Prinzip der metrisch-rhythmischen Gliederung und Lesung der altprovenzalischen und französischen Verse und Melodien aufsuchen und danach eine zweckmäßige Übertragung der Troubadour- und Trouvèremelodien in moderne Noten darstellen.

In einem zweiten Bande werden wir den ganzen Bestand an überlieferten Troubadourmelodien in der Originalnotierung sowie in Übertragung in moderne Noten herausgeben.

Es ist uns eine angenehme Pflicht, Herrn Prof. Dr. Gustav Gröber, von dem die Anregung zu dieser Arbeit ausging, als Beweis unserer Erkenntlichkeit für die fortgesetzt durch Rat und Tat zu teil gewordene Führung und Förderung, die Frucht unserer Bemühungen dankbar und ehrerbietigst zuzueignen.

1. Die Liederhandschriften.

Die Melodien zu den überlieferten altprovenzalischen Liedern sind in 14 (bzw. 19) Handschriften zerstreut, die wir in drei Gruppen mit mehreren Unterabteilungen zerlegen können[1].

A. Handschriften mit vornehmlich e i n stimmigen Liedern:

I. Provenzalische Liederhandschriften:

R, Paris, *Bibl. nat. fr. 22543* [160][2].
G, Mailand, *Ambrosiana R 71 Sup.* [81].
Chig., Rom, *Chigiana C. V. 181 (Mysterium der hl. Agnes)* [8].

II. Handschriften mit provenzalischen und französischen Liedern:

W, Paris, *Bibl. nat. fr. 844 (Roy)* [51].
X, Paris, *Bibl. nat. fr. 20050 (St. Germain)* [25].

III. Handschriften mit französischen Liedern und Melodien:

Paris, *Bibl. nat. fr. 846* [1].
Paris, *Bibl. nat. fr. 24406* [1].

IV. Handschriften gemischten Inhalts:

Paris, *Bibl. nat. fr. 25532* [1].
Wien, *No. 2563* (früher *Eugenianus 115*) [1].
Wien, *No. 2583* (früher *Hohendorf*) [1].
Mailand, *Ambr. 465 inf.* (X^a) [1].
Rom, *Vat reg. 1659* (η) [1].

B. Handschriften mit m e h r stimmigen Kompositionen:

Montpellier, *Fac. de Médecine, H 196* [2].
Paris, *Bibl. nat. fr. 12615 (Noailles)* [1].

C. Anhang. Handschriften mit mehrstimmigen, lateinischen und französischen Kompositionen:

Florenz, *Laur. Plut. XXIX, 1* [1].
Paris, *Bibl. nat. lat 15139* [2].
Wolfenbüttel, *Helmstadt 1099* [1].
London, *Brit. Mus. Egerton 274* [1].
Bamberg, *Ed. IV, 6* [1].

[1] Wir geben hier das von A. Restori a. a. O. S. 2 ff. zusammengestellte Verzeichnis ergänzt wieder. Zur Bezeichnung der provenzalischen Liederhandschriften halten wir uns an die von K. Bartsch im *„Grundriss zur Geschichte der provenzalischen Literatur“* (1872), S. 27 ff. gewählten Bezeichnungen; die anderen Handschriften zitieren wir nach den Signaturen, welche sie einzeln an ihren jetzigen Aufbewahrungsorten haben.

[2] Die in eckige Klammern nachgesetzte Zahl gibt an, zu wieviel provenzalischen Liedern die betreffende Handschrift die Noten enthält.

A, I und II.

Die Handschrift R.

Die provenzalische Liederhandschrift R gehörte früher als No. 14 zur *Bibliothèque de La Vallière*[1]. Heute befindet sie sich unter der Signatur *Fonds français No. 22543* in der reichhaltigen Pariser Nationalbibliothek. Sie wurde zuerst nach ihrem Inhalt bekannt gegeben von P. Meyer[2], dann nach ihren Quellen von G. Gröber analysiert[3]. Die Sprache des Schreibers von R ist eingehend dargestellt von W. Bernhard in der Einleitung zu „*Die Werke des Troubadours N'At de Mons*“[4]. Nach Meyer, Bartsch, Gröber, Bernhard und Appel wurde sie um 1300 in Languedoc geschrieben. Früher konnte sie nicht vollendet sein, da sie Werke aus dem Ende des 13. Jahrhunderts enthält, z. B. die Gedichte des N'At de Mons, des Guiraut Riquier, des Amanieu de Sescas u. a P. Meyer hat a. a. O. S. 249 zuerst festgestellt, daß inhaltlich R, C und f nahe verwandt sind, und daß diese Handschriftenfamilie der Mundart nach provenzalischen Ursprungs ist.

Zur Beschreibung der Handschrift R ist folgendes hinzuzufügen. Die 151 Folien, aus denen der Codex heute besteht, scheinen den Rest einer ursprünglich auf mindestens 21 Lagen von je 8—10 großen Quartblättern berechneten Handschrift zu bilden. In der Ecke links oben ist jedesmal die Lagennummer angegeben; rechts unten, am Ende eines jeden Faszikels steht der custos, welcher die Anfangsworte des folgenden Faszikels anzeigt, durchgehend von dem Kopisten herrührend, der den ganzen Text hergestellt hat.

Die einzelnen Lagen sind folgendermaßen zusammengebunden:

Lage	folio	bis No. (nach P. Meyer)	wieviel folia	Lage	folio	bis No. (nach P. Meyer)	wieviel folia
1	I A B C	Register	4	10	77— 87	739	10[5]
2	1— 10	72	10	11	88— 97	826	10
3	11— 20	169	10	12	98—107	895	10
4	21— 30	259	10	13	108—117		10
5	31— 40	340	10	14	118—127		10
6	41— 50	424	10	15	128—137		10
7	51— 60	509	10	16	138—141		4
8	61— 68	574	8	17	142		
9	69— 76	650	8				

[1] Die Angabe des *Catalogue des livres de la Bibl. de La Vallière,* Tome II S. 152 ff., daß: „*on trouve toutes les pièces des troubadours, dont la plupart des premières strophes sont notées*“ ist nicht zutreffend. Von den mehr als 1100 in dieser Handschrift mitgeteilten Liedern haben nur 160 die zugehörigen Melodien, während allerdings zu 696 Liedern die Notenlinien gezogen, aber nicht ausgefüllt worden sind.

[2] „*Les derniers troubadours de la Provence*“, Bibl. de l'Ec. des Chartes Bd. XXX et XXXI.

[3] „*Die Liedersamml. d. Tr.*“ a. a. O. S. 368 ff.

[4] Altfranzösische Bibliothek, 11. Bd.

[5] Fol. 84 ist bei der ursprünglichen Paginierung ausgelassen worden.

Von Lage 18—21 ist jedesmal nur ein Blatt erhalten. Bis zu fol. 113 ist jede Seite in zwei Kolumnen gespalten, deren jede 80 Zeilen umfaßt, zu 14—18 Zeichen auf der Zeile. Der Text ist von einem Schreiber in der den meisten Liederhandschriften gemeinsamen, halbgotischen Schrift fortlaufend, wie Prosa, sauber mitgeteilt. Das Versende ist in der Regel durch einen Punkt gekennzeichnet. Die einzelnen Strophen eines Liedes umfassen durchschnittlich je $3^1/_2$ bis 5 Zeilen und sind durch ein rot und blaues C (wahrscheinlich = *cobla*, Strophe) voneinander getrennt.

Auf den zwei ersten Vorsatz-Doppelblättern befindet sich ein vom Schreiber nachträglich angelegtes Register. In der Hoffnung, von einigen Dichtern später noch mehr Lieder in seine Sammlung aufnehmen zu können, ließ er dort an den entsprechenden Stellen 1—4 Finger breit Platz frei; an anderen Stellen, wo er die Einrichtung nicht getroffen hatte, mußte er dann die Liedanfänge neben die zugehörige Kolumne oder an den Rand setzen. Im Register sind nicht immer die Lieder nach steigender Folienangabe geordnet, wie z. B. nicht bei

*Brt. del bor*n.
Can uey pels vergiers LXXXXVI
Jeu mescondisc dona LXXXXVII
lo coms a mandat LXXXXVII
*Rassa ta*n *dertz · XI ·*
Sabrils e fuelhas · XI · usw.

oder: bei *G. augier*, wo weder die alphabetische noch die numerische Ordnung eingehalten ist:

Cascon plora e planh · C ·
Erransa pezansa · C ·
*Ca*n *uey lo dos te*m*ps uen*i*r XXIX*
*[S]es alegratie cha*n*t XXVIII.*

Das Ganze verrät, daß die Arbeit nicht vollendet vorliegt, und daß der Textschreiber nicht von vornherein über das gesamte Material verfügte, aus welchem er die Lieder seiner umfangreichen Sammlung schöpfte, daß er vielmehr allmählich in den Besitz von verschiedenen Vorlagen gelangte, aber von Anfang an die Absicht hatte, die ihm irgendwie zugänglichen Troubadourlieder möglichst vollzählig, ohne bestimmte systematische Anordnung in seine Sammlung aufzunehmen. Die unvermeidliche Folge dieser Weise der Eintragung war, daß eine beträchtliche Anzahl Lieder zwei- und mehrmal in verschiedenen Faszikeln wiederkehren [1].

Zuweilen war der Kopist genötigt, Wörter, ja ganze Textzeilen auszulassen, wahrscheinlich weil die benutzte Vorlage an den betreffenden Stellen lückenhaft war. Es ist nicht anzunehmen, daß er keine richtige Lesart hätte finden können, wenn er gleichzeitig aus mehreren Quellen exzerpiert hätte. Die so entstandenen Textlücken sind an verschiedenen Stellen von späteren Händen in Kursive ausgefüllt worden.

Am unteren Rande von folio 1 sind die verblaßten Überreste einer Miniatur zu erkennen, welche zwei Spielleute darstellt. Der erste Joglar spielt auf einer *Chrotta* [2]; von ihren sichtbaren sechs Saiten ist die unterste dicker gezeichnet als die anderen. Die rechte Hand ruht über dem Schalloch. Der andere Joglar spielt auf einer viersaitigen *Vièle* [3], deren Steg sich eine Handbreite vor dem Halse befindet. In der rechten Hand führt er einen langen, geschweiften Bogen. Die linke Hälfte seiner Kleidung ist blau, die rechte rot. Der erste Spieler neigt seinen Kopf, dessen braune Locken durch ein diademartiges Band zusammengehalten werden, dem zweiten zu, welcher seinerseits infolge der natürlichen Haltung seines Instruments seinem Partner den Kopf zuwendet; die Figuren bilden so ein anmutiges Pendant.

[1] Siehe Gröber, *Die Liedersamml.*, a. a. O. S. 369 ff.
[2] Cfr. Laurent Grillet, *Les ancêtres du violon et du violoncelle*, Paris 1902, I, S. 19 ff.
[3] Ibid. S. 37 ff.

Die Handschrift R ist durchweg mit auf den Text bezüglichen Illustrationen und verzierten Initialien ausgestattet. Diese Verzierungen stellen dar: jonglierende Tiere, Äffchen, Hunde und buntgefiederte Vögel, Ziegen-, Ochsen- und Eberköpfe, Schlangen und Drachen, grüne, rote, gelbe, blaue und schwarze Karikaturenköpfe mit Narrenkappen. Auch den bei den ritterlichen Festspielen eine Rolle spielenden Sperber finden wir: einmal jongliert er mit einer goldenen Kugel, ein anderes Mal hat er einen Fisch im Schnabel.

Wie es in den Handschriften jener Zeit üblich ist, finden wir auch in R in der Regel einen neuen Abschnitt, d. h. hier eine neue Liederserie durch eine größere, reicher verzierte Illumination eingeführt. Gleich zu Beginn des Liederbuches von Marcabru, über dessen erstem Liede der Vermerk steht: ‚*aisi comensa so de marc e bru que fo lo premier trobador que fos*‘, ist ein schöner Kopf gezeichnet, ebenso fol. 67 bei Peire Cardenal; fol. 76 bei Savaric, fol. 79 bei Arnaut de Maruelh, fol. 83 bei Raimon de Miraval, fol. 87 v bei Peirol und fol. 103 bei Guiraut Riquier finden sich ebenfalls reicher verzierte Initialilluminationen.

Viele Abbildungen haben symbolischen Charakter und sind gewissermaßen eine Illustration der zugehörigen Lieder; wir können auch hier den Einfluß der Poesie auf die darstellende Kunst feststellen[1]. So stellt z. B. fol. 93 die Initiale R des Schmähgedichts von Guilhem Figueira gegen den Klerus einen hohen Turm dar. Bei dem Gedicht des Fabre d'Uzest (Handschrift No. 439) wird der Name des Dichters folgendermaßen illustriert: Ein Schmied hält an einer Zange in der einen Hand einen Kopf an der Nase fest, in der andern Hand schwingt er den Hammer. Neben dem Klagelied des Sordel: *Planher vuelh en blacatz*[2] steht ein weinender Mönch.

Wäre die Handschrift R nicht so verhältnismäßig jung, so könnte man sich zu der Annahme bewogen fühlen, daß die sorgfältiger gezeichneten Köpfe zu Anfang mehrerer Liederhefte vielleicht Reste von Troubadourporträts enthalten; jedenfalls entsprechen die Kopfbedeckungen dem Stande der betreffenden Dichter: Die Ritter tragen Helme, die Joglars Kappen und die dem geistlichen Stande angehörenden Troubadours tragen Kutten oder Mitren[3].

Hunderte von kleineren Karikaturen, wahre Gespensterköpfe mit Narrenkappen, füllen die Initialen und Randleisten aus; sie strecken fast alle die Zunge aus, an deren Spitze sich eine Kugel befindet. Im ganzen veranschaulichen uns diese Randzeichnungen Possen und Szenen aus dem Leben und Treiben der Joglars und bilden ein wertvolles, kulturhistorisches Auskunftsmittel.

Die Ausstattung der Handschriften, — Verzierung der Initialen, Randleisten und farbige Kapitelüberschriften — war eine Arbeit, welche von anderen Leuten als den Schreibern der Handschriften, wohl von Berufsleuten ausgeführt wurde, wie auch die Eintragung der Noten oft von andern, von Fachkundigen besorgt wurde. Der Textkopist schrieb die in Farben auszumalenden Anfangsbuchstaben oder Überschriften, Verfassernamen und andere Vermerke nur klein an den Rand. Zuweilen las dann der Maler falsch und setzte falsche Buchstaben ein, oder er übersah auch einen der farbig auszuführenden Buchstaben. Die Ähnlichkeit der Randverzierungen in mehreren Handschriften berechtigt zu der Annahme, daß die äußere Ausstattung aus einer Schule herrührt. So geht z. B. auch durch mehrere der von E. Schwan[4] festgestellten Familien der Trouvèrehandschriften ein gemeinschaftlicher Zug, und auch in einzelnen Handschriften mit mehrstimmigen Kompositionen lassen sich gewisse gemeinsame Eigentümlichkeiten in der Art und Weise der Illuminierung erkennen.

[1] Vgl. auch die Beschreibung der Handschrift Paris. *B. Nat. 846*, unten S. 29.

[2] Bartsch Gr. 437 : 24.

[3] H. Suchier setzt auch in seiner französischen Literaturgeschichte unter die Reproduktionen aus Handschriften die Namen der Dichter, bei deren Liedern die betreffenden Bildchen stehen, ohne damit in ihnen Porträts einzelner Troubadours anzeigen zu wollen.

[4] *Die altfranzösischen Liederhandschriften* (Berlin 1886).

In der Handschrift R ist in der Regel bei jedem Liede der Name des Dichters in roter Tinte übergeschrieben. Die Attributionen dieser Handschrift weichen zuweilen von denen anderer Lieder-sammlungen ab[1]. Bei den Liedern von Guiraut Riquier ist außerdem noch das Datum der Abfassung für die einzelnen Lieder angegeben, wie z. B.: *La redonda canso d En Gr. Riquier fag · M · CC · LXXVI · XIII · kls de mars · en · I · iorn.*

Der Textkopist von R scheint der provenzalischen und auch der lateinischen Sprache mächtig gewesen zu sein. Randbemerkungen sowie der Vermerk am Ende der dritten Retroenha des Guiraut Riquier, fol. 110 v: „*deficit quod deficiebat in exemplari*“[2] dürften es beweisen.

Seine Schrift ist sorgfältig, die Buchstaben sind meist sinngemäß zu Silben und Wörtern zusammengestellt, und die gewählte Orthographie ist in den Hauptpunkten durchgeführt, mit Ausnahme der Lieder des Guiraut Riquier, bei denen sich der Schreiber jedenfalls enger an seine Vorlage anschließen wollte. Die mouillierten Laute werden durch nachgesetztes h ausgedrückt, z. B. melhor, falh, tanh; i und y wechseln ohne Unterschied ab; wir finden sie nebeneinander in Stellen wie *ioi ay de luy e ioi ai de la flor.*

Die sonst üblichen Textabkürzungen finden sich auch in R, doch wurden sie für die mit Noten zu versehende erste Strophe möglichst vermieden, um das richtige Eintragen der Noten über die zugehörigen Silben zu ermöglichen, da sonst, zumal bei nicht syllabisch, sondern reichverzierten Melodien, durch das Verschulden des Textschreibers die Noten nicht richtig übergeschrieben werden konnten. Dieser Fall tritt u. a. auf in der 4. Zeile des fol. 42 v° stehenden Liedes *Amors merce no mueyra.* Auf die drei Silben *serveires* fallen neun Noten mit zwei Zwischenräumen; weil der Textschreiber die Abkürzung für *ser* verwendete und die Schrift in den zwei folgenden Silben nicht dehnte, war der Raum für die Noten zu knapp, so daß sie in die nächstfolgenden Silben hineinreichten.

Wir haben bereits angedeutet, daß in R über 1100 Lieder enthalten sind; zu ihrer 696 sind die Notenlinien gezogen, aber nicht ausgefüllt worden[3], während im ganzen bei 160 Liedern die zugehörigen Melodien mitgeteilt sind. Wir verzeichnen sie in der Reihenfolge, in welcher sie in der Handschrift aufeinander folgen[4].

No.	Liedanfang	Verfasser	folio	Hs.-No.[5]
1	Lautrier justuna sebissa	marc e bru	5a	4
	Dire uos uuelh ses duptansa	„	5c	10
	Dejostals breus jorns	P. daluernhe	6a	15
	Rassa tan derts	B. del born	6d	22
5	Sieus quier cosselh	Gr. de bornelh	8b	43
	Rei glorios	„	8d	51
	Leu chansonet e uil	„	9c	58
	Si ay *per*dut mon saber	Pos dorta fam	30c	256
	Bona dona cui ric pretz	B. de pararols	36d	306

[1] Siehe Gröber, *Die Liedersamml.* a. a. O. S. 368 ff.

[2] Aus diesem „*exemplari*“ (Singular) ist nicht etwa zu schließen, daß der Kompilator von R. seine ganze Sammlung aus einer einzigen Vorlage geschöpft hat; dieser Vermerk bezieht sich nur auf das *exemplar*, aus welchem er die Sammlung der Lieder des Guiraut Riquier abgeschrieben hat.

[3] Siehe unten das Kapitel über die Notenschrift.

[4] In diesem, sowie in den folgenden Einzelverzeichnissen halten wir uns in Bezug auf Orthographie und Attribution der Lieder an die betreffenden Handschriften. Im Hauptverzeichnis werden wir uns einer einheitlichen Orthographie bedienen.

[5] Cfr. P. Meyer, *Les derniers troub.* a. a. O. S. 157 ff.

No.	Liedanfang	Verfasser	folio	Hs.-No.
10	De la jensor com vei	B. de pararols	37a	307
	Am la fresca clartat	„	37b[1]	309
	Totz temoros e duptans	„	37b[2]	310
	Dona sieu viuia tostems	„	37b[3]	311
	Dona la jenser com veya	„	37c[1]	312
15	Aital dona co yeu say	„	37c[2]	313
	Tant mabelis ioys e amors	„	37d[1]	314
	Ara pot ma dona saber	Mo*n*ge de mo*n*taudo	39d	332
	Mot menueya so auzes dire	„ „	40b	336
	Sus[1] tan mi fors amors	G. de sa*n*t leydier	41c	346
20	Jamays nulh tems	„ „	41d	348
	Greu fera nulhs hom	Folquet	42a	351
	Amors m*er*ce no mueyra	„	42c[1]	354
	Mot y fes gran peccat	„	42c[2]	355
	Tant mabelis lamoros pessamens	„	42d[1]	356
25	Tant mou de corteza razo	„	42d[2]	357
	Sal cor plagues	„	43a[1]	358
	Us uolers otracuiatz	„	43a[2]	359
	Ay tan gen vens	„	43b	361
	Ben an mort mi e lor	„	43c	362
30	Nom alegra chan ni critz	Gaucelm faizit	43d	365
	Lo ient cors onratz	„ faizitz	44a	366
	Chant e deport	„ faizit	44b[1]	368
	Mon cor e mi e mas bonas	„ „	44b[2]	369
	A semblan del rey tirs	„ „	44d[1]	372
35	Si tot ai tardat mon chant	„ „	44d[2]	373
	Sanc nulhs homs	„ „	45c	379
	Tant ai sufert longuamens	„ „	46b	384
	Anc no mori *per* amors	· P · uidal	46d	387
	Manta jen me mal razona	„	47a	390
40	Bem pac diuern et destieu	„	48a	398
	Guerras ni platz no son bos	Raimbaut de ua*que*ira	48c	403
	En amors truep alques	Aim*e*ric de pegulha*n*	48d	407
	Qui la ue en ditz	„ „ „	49a	408
	Ser[2] dieu amors be sabetz	Folq*ue*t	51c	430
45	Sanc fuy bela	„	52a	434
	Las grans beutatz	fal*que*t de rotmans	52b	436
	Us gays conortz	Pos de capduelh	55d	466
	Amors e queus es ueiaire	· B · de uentadorn	56c	472
	Can par la flor	„	56d[1]	473
50	Can uei la lauzeta mouer	„	56d[2]	474
	Eras no uei luzir solelh	„	57a[1]	475
	Be man *per*dut en lay ues	„	57a[2]	476
	Ab joi muou lo uers	„	57b	478
	Ar ma cosselhatz senhors	„	57c[1]	479
55	La dossa uotz ay auzida	„	57c[2]	480
	Conortz aras say yeu be	„	57d[1]	482
	Cant lerba fres*que*l fuelha	„	57d[2]	483
	Pus mi preiatz senhor	„	57d[3]	484
	A tantas bonas chansos	„	58a	486

[1] Aus Versehen hat der Maler ein S statt eines P als Initialbuchstaben gesetzt.
[2] Der Maler hat hier ebenfalls an Stelle eines P ein S gezeichnet.

No.	Liedanfang	Verfasser	folio	Hs.-No.
60	Lai can uey la fuelha	· B · de uentadorn	58b	487
	Eram re*quer* sa costum	Raymbaut va*que*yras	64b	512
	Sauis e fols	„ de uaq*ue*yra	64b²	513
	Nom agrad iuerns	„ „ vaq*ue*iras	64c¹	514
	Atressi ay guerreyat	„ „ „	64c²	515
65	Aras pot hom conoisser	„ „ „	64d	517
	Kalenda maya	„ „ „	62b	519
	Lai can uey florir lespiga	Jaufre rudelh	63b¹	523
	No sap cantar quil so nom ditz	„ „	63b²	524
	Lai can li jorn son lonc	„ „	63b³	525
70	Can lo rossinhol el fulhos	„ „	63c¹	526
	Can lo rieu de la fontayna	„ „	63c²	527
	Cant hom es en autruy poder	· p · uidal	63c³	528
	Nulhs hom nos pot	„	64a¹	531
	Si col paubre can iatz	„	64a²	532
75	Jes per temps fer e brau	„	64c¹	536
	Neus ni glatz ni plueyas	„	64c²	537
	Sieu fos en cort	„	64d	538
	Baros de mon dan couit	„	65a	540
	Conplidas razos	ve brune*n*c	66b	550
80	Un siruentese nouel vuelh	· p · cardenal	69d	584
	Riex hom que greu ditz	„	72b	604
	Ar mi puesc yeu lauzar	„	72d	608
	Sim destrenhetz dona	ar*naut* de maruelh	79b	672
	La franca captenensa	„ „ „	79c	674
85	Lensenhame*n*s el pretz	„ „ „	81a	687
	Non puesc sofrir	Gr de Bornelh	82a	695
	Entre dos uolers	Miraualh	83b	707
	Bel mes quieu chant	Mirauals	83c¹	708
	Ben aial messatgiers	„	83c²	709
90	Aisi com es gensers pascors	„	83d¹	710
	Sitot mes ma don	„	83d²	711
	Be magradal bel temps	„	83d³	712
	Selh que no uol auzir	„	84a¹	713
	Tals vay mon chan	„	84a²	714
95	Sel cuy ioy tanh	„	84b	715
	Tot cant fas de be ni dic	„	84c	719
	Er agrobs *quem* aizis	„	84d¹	720
	Res contramors non es	„	84d²	721
	Damors son tug miey cossiriers	„	86a¹	722
100	Contramors vauc durs	„	86a²	723
	Un sonet mes bel	„	86c¹	727
	Chant cant non es	„	86c²	728
	Loncx te*m*ps ai auut	„	87a¹	731
	Apenas sai do*n* maprenh	„	87a²	732
105	Chansoneta farai uencut	„	87b	735
	Er ab la forsa del freys	„	87c¹	736
	Ben aial cortes essiens	„	87c²	737
	Sim fos de mos chantars	„	87d¹	738
	Coras que mi fes doler	peirols	87d²	739
110	Nulhs hom en res no falh	„	88a	741
	Atressi col signes fai	„	88b	744
	Mentensio ai tot	„	88c	745

Von fol. 103c bis 110c stehen dann die 48 nur in der Handschrift R überlieferten Melodien zu Liedern des Guiraut Riquier (siehe unten, Hauptverzeichnis S. 28 f., No. 88—135 inkl.).

Die bei den Liedern eines Dichters auftretenden Melodieaufzeichnungen lassen in R oft dieselbe Schreiberhand erkennen, gleichviel ob sie unmittelbar aufeinanderfolgen, oder ob Lieder anderer Troubadours eingeschaltet sind. Umgekehrt kann man auch denselben Notenschreiber bei den Melodien zu Liedern verschiedener Dichter wiederfinden, wie z. B. fol. 108, bei den Liedern des Guiraut Riquier, wo die Noten von dem Schreiber herrühren, welcher auf fol. 83 ff. die Melodien zu den Liedern des Raimon de Miraval gesetzt hatte. Man kann so in R etwa 6 verschiedene Notenschreiber für die 160 in der Handschrift befindlichen Melodien unterscheiden, während der Text sämtlicher Lieder von einer Hand geschrieben zu sein scheint.

Von ihr rühren zwar auch die Notenlinien her, die von fol. 11 an bis fol. 109 zu allen Liedern gezogen sind[1], und zwischen welche der Textschreiber die erste Strophe eines jeden Liedes eintrug, ohne jedoch die Noten hinzuzusetzen, da er vermutlich selbst nicht fähig war, sie richtig aus seinen Vorlagen abzuschreiben und darum diese Arbeit einem der Notenschrift Kundigen zu überlassen hatte. Man erkennt gerade hieran, daß dem Sammler von R an getreuer Wiedergabe der Noten nach den Vorlagen gelegen war, und so kommen wohl schwerlich Notenschreiber in Betracht, die, wie Appel[2] für möglich hält, durch den Vortrag beliebiger Joglars bei der Herstellung der Melodien zu den Gedichten unmittelbar beeinflußt gewesen sein könnten. Daß die meisten Kopisten, von denen die uns erhaltenen Melodien herrühren, notenkundig waren, beweist schon die oft kalligraphische Ausführung von Notengruppen, die nur durch lange Übung erzielt werden konnte. Außerdem spricht für diese Tatsache die Genauigkeit, mit welcher sie zumeist die Schlüssel zu Anfang oder innerhalb der Zeilen versetzen, wenn die Noten unter oder über das Notensystem hinaus in den Text zu geraten drohen. Belege dafür finden wir in R:

fol. 37 r[1] Zeile 3, 4 und 5
„ 37 b[2] „ 1, 3 und 4
„ 42 c „ 2 und 3
„ 44 a „ 4
„ 61 b[2] „ 3 und 4 u. a. m.

Text und Noten sind in der Handschrift R bis auf wenige Stellen, an denen die Tinte abgebröckelt, vielleicht auch durch den Gebrauch abgegriffen ist, gut erhalten.

Die Liederhandschrift G.

Die Liederhandschrift G, welche die zweitreichste Sammlung von Troubadourmelodien ist, wird in der Ambrosiana zu Mailand unter der Signatur *R 71 superiore* aufbewahrt. Sie zählt 142 Pergamentblätter von 280×190 mm und befindet sich in gutem Zustande.

Grützmacher beschrieb sie in Arch. f. d. Stud. d. neueren Spr., Bd. 32 S. 389—399; Ergänzungen dazu bot Bartsch im Jahrbuch für romanische und englische Literatur, Bd. 11 S. 1—3.

Danach stammt der größte Teil der Handschrift von einer Hand aus dem Anfang des 14. Jahrhunderts.

Zur äußeren Beschreibung der Handschrift sei folgendes hinzugefügt. Die Deck-Schutzblätter dieser Handschrift wurden zu allerlei Federproben benutzt. Auf einem dieser Blätter befindet sich, in ungeschickten Zügen mit der Feder gezeichnet, ein Ritter zu Pferd, welcher

[1] Siehe oben S. 11.

[2] „*Der Troubadour Uc Brunec*" a. a. O. S. 53 ff.

einen Schwan im Wappen führt; daneben steht eine Bittschrift, von einem gewissen frater Novaritis verfaßt, welcher um Ersatz der von frater Jacobus aus Vercelli in seinem Koffer mitgenommenen drei Handtücher und Manutergien bittet. Die Schriftzüge dieser Bittschrift, die fol. 141 noch einmal wiederkehrt, deuten auf das 15. oder 16. Jahrhundert hin. Der Kodex könnte demnach längere Zeit in einem Kloster aufbewahrt gewesen sein. Auf fol. 141 stehen lange Reihen von Reimschemata aa ba ab aab aab . . .

Die Handschrift G ist nicht so reich ausgestattet, wie es zahlreiche andere Liederhandschriften jener Zeit sind. Die Anfangsbuchstaben sind bei jedem Lied nur etwas größer in roter Tinte[1] ausgeführt; von oben nach unten findet sich eine durch den ersten Buchstaben jeder Zeile gehende rote Linie.

Die Handschrift G ist eine der wenigen, in denen der Text nach Verszeilen abgesetzt mitgeteilt ist. An mehreren Stellen beabsichtigte der Textschreiber, auch die zwischen Notenlinien geschriebene erste Strophe der Lieder nach dieser Einrichtung zu kopieren. Bei den Zehnsilblern mißlang ihm jedoch dieser Versuch, da der verfügbare Kolumnenraum zu knapp war; er gab diese Anordnung auf, um seine vermutlich prosaartig angelegte Vorlage Zeichen für Zeichen abzuschreiben. Durch diese Umänderung mußte der ursprünglich nach Versen abgesetzte Text wegradiert werden, und so kamen an allen Stellen, wo ursprünglich Sechs- oder Siebensilbler gestanden hatten, die Zeilenenden auf unradierten Grund. Da ferner die prosaartig geschriebene Strophe eine geringere Zeilenzahl erforderte als die nach Versen abgesetzte, und die Handschrift von vornherein dazu eingerichtet war, die Noten über dem nach Versen abgesetzten Text aufzunehmen, so blieben in der Regel am Schluß der notierten Strophen 1—4 Zeilen nebst Notenlinien leer, und diesen Umstand benutzte der Schreiber, um jedesmal noch die Noten zum ersten Vers der zweiten Strophe hinzuzusetzen.

Die Notenlinien sind bis zu No. 170 bei allen Liedern für die erste Strophe gezogen[2]. Demnach beabsichtigte der Veranstalter dieser Handschrift von vornherein, ein Troubadour-Liederbuch mit Noten anzulegen, trug aber im ganzen nur 81 Melodien ein, sei es, daß er seine Arbeit unvorhergesehen aufgeben mußte, oder daß die von ihm benutzte Vorlage auch nur soviel Melodien enthielt.

Wir verzeichnen hier die in Handschrift G mit Noten überlieferten Melodien.

No.	Liedanfang	Verfasser	folio	Hs.-No.
1	Per deu amors ben sabez	folchet de marseia	1	1
	Amors merce no muora		1 c	2
	Sal cor plagues	idem	2 a	3
	Tan mabelis lamoros		2 c	4
5	Si tot me sui a tart	idem	3 a	5
	Molt i fet granç pecat	idem	3 d	6
	Aa qa*n*t gen uenz *et* a gant	idem	4 b	7
	Ben an mort mi e lor		4 d	8
	In cantan mauen	idem	5 b	9

[1] Man vergleiche auch die Beschreibung der Liederhandschrift H durch Gauchat und Kehrli in Stud. di fil. rom. V 343, wo es heißt: *Alcune miniature* abbastanza rozze *ornano le canzoni dei trovatori contenute nel codice.*

[2] Hervorzuheben ist auch, daß die Notensysteme in Handschrift G nicht einheitlich aus vier oder fünf Notenlinien bestehen, wie es in den anderen mit Musik versehenen Handschriften der Fall ist, daß vielmehr in dieser Handschrift vier- bis achtlinige Notensysteme gezogen sind.

No.	Liedanfang	Verfasser	folio	Hs.-No.
10	Tant mou de cortesa raçon	idem	5d	10
	Ja nos cuich hom qeu	idem	6c	11
	Uns uolers oltra cuidaz	idem	7a	12
	Greu feira nuls hom	idem	8c	13
	Non es meraueilla[1] seu chan	B*e*rnard de ue*n*tador	9a	15
15	Ab ioi mou lo uers	idem	9c	16
	Qan uei la laudeta mouer	idem	10a	17
	Cant par la flor	B*e*rnard	10c	18
	Aram co*n*seillaz seignor	idem	13c	23
	Ben mau p*e*rout lai	idem	14a	24
20	ERa no*n* uei luzir solleill.	idem	17a	30
	En co*n*sirer *et* enesmai	idem	19a	34
	Conort era sai ben	idem	20a	36
	Pos p*re*gaz mi seignor	idem	20c	37
	Son pogues partir	G. faidiz	22d	41
25	Lo gen cors ho*n*raz	idem	23b	42
	Lo roseignolet saluage	idem	26a	46
	Ben fora contra lafan	idem	26c	47
	Si anc nulz hom	idem	27a	48
	CHoras qe*m* des benananza	idem	27d	49
30	Jamais nulz tems n*o* pot	idem	28b	50
	Chant e deport ioi	idem	28d	51
	Fort chosa oiaz e tot	idem	29c	52
	Non alegra chan ni criç	idem	30a	53
	Tant ai sofort loniam*en*	idem	30c	54
35	Aissi co*n* cel cama e non	arnaut de miroill	31b	55
	Molt era*n* dolz mei *co*ssir	idem	33a	59
	In greu pantais mate*n*guz	idem	35c	64
	Cel qi sirais ni guerea bamor	naimeric de puguna*n*	36c	66
	Per solaz daltrui chan soue*n*	idem	37a	67
40	En amor trob alqes	idem	37b	68
	Atressim p*re*n com fai	idem	38b	70
	Ben pauc dinuern ed*e*stiu	Peire vidal	40c	74
	Cant hom honraz torna	Pierre Vidal	41a	75
	Anc no mori *per* amor	idem	41c	76
45	Cant hom es in altrui	idem	42b	77
	Pois tornaz sui en p*ro*enza	idem	42d	78
	Don bon uers d*e*i pe*n*sar	Perol	43b	79
	Don sonet uau pe*n*san	idem	43d	80
	Deissa la razon qeu soill	idem	44b	81
50	Molt mentremis de chantar	idem	45a	83
	Coras qem fezes doler	idem	45c	84
	Per dan qe damor mauegna	idem	46a	85
	Caniat ma mo*n* co*n*ssirer	idem	46c	86
	Tot mon engieng e mo saber	idem	47c	88
55	Ab ioi qim demora	idem	48a	89
	Ben dei chantar pos amor	idem	48c	90
	Qan amors trobet partit	idem	48d	91
	Del seu tort farai esmenda	idem	49c	92
	Nolz hom nos aucit tan gen	idem	49d	93

[1] Ursprünglich *merauia.*

No.	Liedanfang	Verfasser	folio	Hs.-No.
60	Si be*n* sui loi*n*g *et* entre ge*n*	idem	50 b	94
	Atressi co*n* la chandella	Peire raimo*n* d*e* telosa	52 b	98
	Si bem partez mala do*m*na		58 a	108
	Ben feira cha*n*zos pl*us* soue*n*	idem [R. de vaqeiras]	59 a	110
	En ta*n*ta guisa*m* mena amors	idem	59 d	111
65	Atressi co*n* lo leos	Richart d*e* b*er*bezil	60 c	113
	Atressi *con* lolifanz	idem	63 a	118
	Los mals damors ai eu	idem [Perdigon]	64 b	120
	Trop ai estat qe*n* bo*n* esp*er*	idem	64 d	121
	Tot tems mi ten amo*rs*	idem	65 b	122
70	Ben magradal bel tems	Raimund d*e* miraual	67 c	126
	Aissi co*n* es genzer pascors	idem	68 a	127
	Sill qi no uol auzir cha*n*zos	idem	68 c	128
	A penas sai don maprei*n*g	idem	69 a	129
	Lo ferm uoler qinz el cor	Narnard daniel	73 b	136
75	Chanzo*n* dol moz son plan	idem	73 d	137
	Pos ta*n* mes forcha amors	Ginelm d*e* Sandisler	75 a	140
	Meillz co*n* no pot dir ni pessar	Enponz d*e* capdoill	78 d	147
	Seu fi ni dis nuilla sazon	idem	79 b	148
	Tres enemics e dos mals segno*rs*	Nuc d*e* Sa*n*sir	82 d	155
80	Nvls hom no sap damic tro la	idem	83 d	157
	Anc enemics qeu agues	idem	84 b	158

Von No. 1 bis No. 170 sind, wie oben bemerkt, zu allen Liedern die Notenlinien gezogen. Von No. 171 bis No. 204 folgen Textkolumnen ohne Notenlinien, bis No. 228 sind sie wieder gezogen, aber die Noten sind nicht eingetragen, bis No. 235 ist der Raum frei gelassen zur Anbringung der Notensysteme, von No. 236 bis zum Ende der Handschrift folgt nur Text[1].

Der Text der Lieder muß von jemand geschrieben sein, der das Provenzalische nur mangelhaft verstand; er ist von wenig späterer Hand, vielleicht nach anderen Handschriften, was ja festzustellen sein wird, durchkorrigiert, nicht immer verbessert worden.

Die Zeit, der Inhalt, vor allem aber die Schreibweise des Hauptschreibers lassen erkennen, daß die Handschrift von einem Italiener herrührt. Eine Behandlung der Sprache hätte keinen Zweck, da die Orthographie unregelmäßig und italianisierend ist. Wie mechanisch der Schreiber seine Abschrift herstellte, beweisen die zahlreichen unverständlichen Verse. Einzelne Buchstaben sind oft beliebig und sinnlos zu Silben und Wörtern zusammengestellt.

Ähnlich wie mit dem Text verhält es sich in Bezug auf Genauigkeit auch mit den Noten dieser Handschrift, welche von derselben Hand herzurühren scheinen wie der Text. Da der Kopist den Text, über welchen er die Musik einzutragen hatte, nicht verstand, konnte er auch die Noten nicht genau über die zugehörigen Silben verteilen und setzte oft Noten zu viel oder zu wenig.

fol. 1c betrachtet er *muora* als dreisilbig und setzt drei Noten darüber, wodurch ihm für das folgende *soven* nur eine Note übrig bleibt. In demselben Liede setzt er im sechsten Vers elf Noten zu zehn Silben; im ersten Vers der zweiten Strophe erkennt er nicht, daß *au*ᵉ Abkürzung für *auer* und zweisilbig ist, und setzt nur eine Note darüber. Ähnliche Versehen sind fast in jedem Liede zu finden.

[1] Vgl. Grüzmacher a. a. O. S. 389 ff.

Ein anderes Beispiel von unkundiger Arbeit findet sich auch auf fol. 9a bei dem Liede No. 14 *Non es meravelha* des Bernart von Ventadorn. Aus einem unbestimmbaren Grunde waren die beiden ersten Strophen ganz mit Notenlinien versehen[1], wodurch sich der Schreiber veranlaßt sah, die Noten auch für die zweite Strophe überzuschreiben. Doch schon beim vierten Vers überging er zwei Noten, führte aber dessenungeachtet die Melodie mit diesem sinnlosen Vorsprung weiter; wie er dann am Schluß der Melodie zu kurz kam, wiederholte er einfach die letzten Noten.

Solche Schreiberversehen könnten unter Umständen verhängnisvoll werden; hätten wir nicht durch einen glücklichen Zufall dieselbe Melodie in der Handschrift W erhalten, so wäre es schwer, vielleicht unmöglich, zu erkennen, welche von beiden Strophen die richtige, ursprüngliche Anordnung der Noten bietet.

Ein weiteres Beispiel von flüchtiger Schreiberarbeit findet sich in G fol. 65b bei dem Liede No. 69 *(Tot tems mi ten amors de tal faichon).* Wie wir schon bemerkt haben[2], ist in der Regel in dieser Handschrift auch der erste Vers der zweiten Strophe notiert. Zu dem angeführten Liede schrieb der Kopist irrtümlich als Anfang der zweiten Strophe die Noten des auf der vorhergehenden Seite der Handschrift stehenden Liedes: *Trop ai estat qen bon esper no ui.*

Trotz all dieser offenbaren Mängel dürfen wir den Wert dieser wichtigen Handschrift nicht verkennen, denn in ihr ist eine beträchtliche Zahl (38) Troubadourmelodien als unica überliefert und außerdem leistet sie zur Erkenntnis und zur Bestimmung der musikalischen Aufzeichnung der Monodien sowie zur musikalischen Textkritik nicht geringe Dienste.

Bedeutend wertvoller und zuverlässiger in Bezug auf die Überlieferung der Melodien ist die oft benutzte und beschriebene

Liederhandschrift W.

Diese Handschrift befand sich schon in der Bibliothek Mazarins, ging später in die *Bibliothèque du roy* als No. 7222 über und steht heute unter der Signatur Fonds français No. 844 in der Pariser Nationalbibliothek[3].

W ist eine vorwiegend aus musikalischem Interesse angelegte Sammelhandschrift, was sich daraus entnehmen läßt, daß in vielen Fällen nur die erste, mit Noten versehene Strophe der Lieder mitgeteilt ist. Sie war die von sämtlichen bis auf uns überkommenen Liederhandschriften — mit Ausnahme der Handschrift des Gautier de Coincy in Soissons — am reichsten ausgestattete. Nach ihrem heutigen Bestande fehlen zahlreiche verzierte Initialen und Illuminationen auf goldenem Grunde, welche zum Teil, wie die erhaltenen, Wappen von vornehmen Trouvères enthielten; durch das vandalische Ausschneiden dieser Bilder gingen auch die auf den Rückseiten stehenden Lieder verloren.

Auf den 217 erhaltenen, zum Teil verstümmelten Folien enthält die Handschrift W eine reiche Auswahl von Liedern in französischer und in provenzalischer Sprache. Von ersteren sind

[1] Auch bei dem Liede Nr. 17 (*Cant par la flor,* fol. 10c) folgen auf die erste notierte Strophe neun leere Notensysteme. In dem Liede No. 52 (*Per dan qe damor mauegna,* fol. 46a) sind die beiden ersten Strophen ganz notiert, ähnlich wie in No. 14, doch stimmen dort die Aufzeichnungen beider Strophen bis auf wenige Schreibereigentümlichkeiten überein. (Siehe Troubadour-Melodien No. 179.)

[2] Siehe oben S. 15.

[3] Vgl. G. Raynaud, *Bibliographie des chansonniers français,* **Pb**^{2} und **Pb**^{3}; Raynaud, *Recueil de motets français* II S. X; E. Schwan, *Altfranz. Liederhandschriften,* **M,** S. 19ff.; Gauchat, *Les poésis provençales conservées dans les chansonniers français,* Romania XXII 364ff.; A. Restori, *Appunti e note,* a. a. O. S. 3ff.

es ihrer 161, wovon 117 die Noten bringen, während zu 10 anderen die Notenlinien gezogen sind; bei 7 Liedern sind die Melodien durch das Ausschneiden der Bilder verloren gegangen.

An Melodien zu provenzalischen Liedern enthält sie 51, unter denen sich einige, zum Ausfüllen leergebliebener Blätter, im ersten Viertel des 14. Jahrhunderts nachgetragene Lieder in italianisierender und provenzalischer Sprache nebst den Melodien befinden.

Wir zählen zunächst die in W überlieferten provenzalischen Melodien in derselben Anordnung auf, in welcher sie in der Handschrift aufeinander folgen.

No.	Liedanfang	Verfasser[1]	folio	No. bei Gauchat
1	Donna pos uos ay chausida	Anonym	1 v°	76
	Pos quieu uey la fualla	„	1 v°	87
	Tant es gay es auinentz	„	78 c	90
	Ben uolgra quem venques merces	„	78 d	74
5	Bella donna cara	„	117 a	72
	Qui la ue en ditz	[Aim. de Peg.]	185 b	1
	Ben uolgra sesser pogues	[Cadenet]	186 b	13
	Sens alegrage	[Guillem Augier]	186 d	31
	Amors mart con fuoc am flama	[Anonym]	187 d	93
10	[Sitot me sui a tart aperceubutz]	[Folquet de Mars.]	188 a	17
	Qvant par la flor soubre el vert fueill	fouques de marselle	188 b	9
	Molt mabelist lamoros pensament	fouques de marselle	188 c	18
	Tan mot de corteise raison	[Folqu. de Mars.]	188 d	19
	[L]an que li ior sunt lonc en mai	Jossiames faidius	189 d	34
15	Poc vegent que liuer sirais	Li sons derues del home sauuage.	190 a	88
	Ere non ve luisir soleill	pieres vidaus.	190 b	5
	Amis bernart de ventador	pieres vidaus.	190 c	39
	Qvan vei laloete moder	pieres vidaus.	190 d	11
	[Tut cil quem pregon]	nur zwei Zeilen erhalten	191 a	12
20	Non es merauille seu chant	[Bern. de Ventad.]	191 a	8
	A lentrada del tans florit	anonym	191 b	69
	[For]t chose auias et tot lor	[G. Faidit]	191 d	22
	Ev ensi preig *con* fai al pescador	[Guill. Magret]	192 b	33
	Lou clar tans vei brunasir	[Raim. Jordan]	193 c	58
25	Vers vos souple dosne premierement	„	194 a	59
	Pax in nomine domini	[Marcabru]	194 c	37
	Ma dosne fu al *co*mencar	anonym	195 a	84
	Avsement *còn* li lyons	[Rich. de Berbezill]	195 c	60
	Avsement *con* lolifans	„	195 d	61
30	Bele mes la veis altana	[Daude de Pradas]	196 a	14
	Ensi *con* eu sab triar	anonym	196 b	67
	Tens de chantar non fal cor	[Gui d'Uissel]	196 c	30
	Tart mi vendront mi ami	[Peire Vidal]	197 a	49
	Laltrier cuidai aber druda	anonym	199 b	81
35	Ensement *con* la panthere	„	199 d	78
	Jamais rie*n* tal no*n* porroit far	[G. Faidit]	200 a	23
	Tvit demandent quest deuengude	[Rich. de Berb.]	200 b	65
	En la vostre maintenence	[Folqu. de Mars.]	200 d	20
	Lou premier ior que vi	anonym	201 a	83

[1] Die eingeklammerten Namen stehen nicht in der Handschrift, wir führen sie hier an, um die Aufeinanderfolge der Lieder der einzelnen Dichter zu veranschaulichen.

No.	Liedanfang	Verfasser	folio	No. bei Gauchat
40	Si con laigue suffre la naf	anonym	201 b	99
	Laigue puge *con*tre mont	[Guil. Magret]	201 c	32
	En ioi mof lou vers et *commens*	[Bern. de Ventad.]	202 a	4
	Non malegre chans ni cris	[G. Faidit]	202 a	26
	Lan que fueille et bosc jaurrist	[Bern. de Ventad.]	202 c	7
45	Loiaus amis cui amors	[Pons de Capd.]	202 d	54
	Tal amor ai en mon cor encubide	[Albert de Sist.]	203 a	2
	[Li dous chan]s que lauzel cride	anonym	203 c	82
	Bel mes quan sunt li fruit madur	[Marcabru]	203 d	36
	Ha: me non fai chantar foille	anonym	204 a	80
50	A chantar mes al cor	[Beatr. de Dia]	204 b	3
51	Qvant hom est en altrui poder	[Peire Vidal]	204 c	48

Ferner stehen folgende 14 Troubadourlieder in W zwischen leergebliebenen Notenlinien.

No.	Liedanfang	Verfasser	folio	No. bei Gauchat
1	Molt fosson douz mi consirier	[Arn. de Maroill]	189 b	98
	En chantan m'aven a membrar	[Folqu. de Mars.]	189 b	16
	Lo nous mes dabril comensa	[Rich. de Berb.]	189 c	64
	Encor avetz meins de valor	anonym?	192 a	96
5	Dun deduit	„	193 d	77
	Be volria saber damor	[Rich. de Berb.]	194 d	63
	Atressi con Persevaus	„	197 b	62
	Atressi col signes fai	[Peirol]	197 c	50
	Si com lenclaus que a de mort	anonym	197 d	100
10	Vos donna ab un dous regart	„	198 a	92
	Bel mes que chant quan vei	„	198 b	73
	Qvan vei los pratz verdezir	„	198 c	89
	De bon loc movon mas chansos	[El. Fonsalada]	198 d	15
	Amors doussors mi assaja	anonym	199 a	17

Auf fol. 212 ff. stehen die von K. Bartsch in Zs. f. rom. Phil. V S. 58 ff. veröffentlichten provenzalischen Lais *Markiol* und *Nompar*. Eine Sammlung von 39 zwei- und dreistimmigen älteren Motetten (zusammen 41 Texte), füllt die fol. 205—210 aus. Von großer Bedeutung ist auch eine der wenigen uns aus dem 13. Jahrhundert überlieferten Sammlungen von instrumentalen Musikdenkmälern, die sich auf dem zum Teil leergelassenen fol. 5 und fol. 103 d—104 d befindet[1].

Zu der von Gauchat a. a. O. angestellten Untersuchung über die Mundart des Kompilators der Handschrift W hat sich Tobler[2] zustimmend ausgesprochen. Gauchat stellt fest, daß die Sprache der in W aufgenommenen provenzalischen Lieder keinen Dialekt, keine gesprochene Mundart darstellt, sondern daß sie ein unabsichtliches, literarisch wertloses Gemisch von Provenzalisch und Französisch ist.

Aus den vom Kompilator leergelassenen Folien ließe sich schließen, daß die Eintragung der Lieder nicht Nummer auf Nummer erfolgte, daß vielmehr gleichzeitig an mehreren Stellen

[1] Diese Tänze sind kürzlich von P. Aubry in phototypischer Faksimilierung nebst Übertragung in moderne Noten herausgegeben worden unter dem Titel: *Estampies et Danses Royales* (Paris 1907).

[2] Zs. f. rom. Phil. XVIII S. 296.

begonnen und abschnittweise weitergearbeitet wurde. In der Schrift des Textes und der Noten glauben wir ein und dieselbe Hand zu erkennen.

Beim Einschreiben des Textes war der Kopist vorsichtig und bediente sich in der Regel der Abkürzungen nur an den Zeilenenden; er war jedenfalls ein geübterer Notenschreiber als der von G und auch als mehrere derselben in R. Seine Arbeit ist sorgfältig und gewissenhaft ausgeführt; die Motettentenore stimmen nicht immer mit den anderen Handschriften überein.

Wegen ihrer überaus reichen stofflichen Auswahl und der sorgfältigen Ausführung darf diese Handschrift als eine der wichtigsten Liederhandschriften betrachtet werden.

Eng verwandt mit W ist die kleine

Liederhandschrift X.

Sie stand früher als *Saint-Germain français 1989.* in der Pariser Nationalbibliothek, wo sie heute noch als No. 20050 aufbewahrt wird. Sie wurde 1892[1] durch die Société des Anciens Textes Français phototypisch in Naturgröße reproduziert.

Die Handschrift X enthält im ganzen 305 französische und 29 provenzalische Lieder. Sie gehört auch zu den Handschriften, die von vornherein dazu bestimmt waren, die Noten zu den Liedern aufzunehmen. Leider blieben aber bei vielen Liedern die Notenlinien leer. Von den französischen Liedern bringen 93 die Melodien, 62 stehen zwischen leergebliebenen Notensystemen, bei 83 Liedern ist der Raum leergelassen für die Notenlinien, und 67 Gedichte sind prosaartig ohne Rücksicht auf die Musik mitgeteilt[2].

An provenzalischen Liedern enthält sie von zwei Schreibern herrührend 29 Gedichte, von denen 24 die Melodien bringen, während bei 5 Liedern Raum für die Einzeichnung der Notenlinien gelassen worden ist.

Die 24 mit den Melodien überlieferten Troubadourmelodien folgen von fol. 81—91 unmittelbar aufeinander[3], wie aus folgendem Verzeichnis ersichtlich ist[4].

No.	Liedanfang	Verfasser	folio	No. bei Gauchat
1	En ioi mof mon uers encomenz[5]	[Bern. de Ventad.]	81a	4
	Lan qant li ior sont lonc en mai	[Jaufre Rudelh]	81b	34
	Kar egusse or mil mars de fin argent	[Pistoleta]	82a	53
	A lentrade del tens clar	anonym	82b	68
5	Mon cor e mei e mes bones chancons	[Gauc. Faidit]	84a	25
	Ausiment con lolifant	[Rich. de Berb.]	84a	61
	Ausiment con perceuals	..	85a	62
	Chant e depor ioi donnoi e solaz	[G. Faidit]	85a	21
	Ainz non morir pir amar ni per al	[P. Vidal]	85b	46

[1] Die Herausgeber P. Meyer und G. Raynaud kündigen im Vorwort die Transcription dieser Handschrift an, die jedoch noch immer zu erwarten ist.

[2] E. Schwan unterscheidet a. a. O. S. 175 richtig mehr als vier Schreiber, von denen der Text herrührt.

[3] Nur die zwei Lieder *Quant voi ces prez florir et uerdoier*, fol. 82b, und [illegible] fol 83a sind interpoliert.

[4] Die Lieder der Handschrift X sind durchweg anonym überliefert; wir setzen auch hier, wie oben S. [illegible] die Namen der Verfasser zu den einzelnen Liedern in Klammern.

[5] Dies Lied steht auf fol. 81 zwischen leeren Notensystemen.

No.	Liedanfang	Verfasser	folio	No. bei Gauchat
10	De ioste as bries jors as lons seirs	[P. d'Alvernhe]	86a	38
	De tot ai tarzat mon chant	[G. Faidit]	86a	28
	Se anz nuls hom pir auer fin corage	„	86b	27
	Greu chose es que tot lo maior dan	„	87a	22
	Ben pac diuer e desti	[P. Vidal]	87b	47
15	Qant uei parer lerbe uert e la fuelle	[Bern. de Ventad.]	88a	10
	De son tort ferai emende	[Peirol]	88b	51
	Poz a saber mi uen e cres	[Raim. d'Aurenga]	88b	56
	La dolce uois ai oide	[Bern. de Ventad.]	89a	6
	Molt ai estat qen bon esper non vi	[Perdigo]	89a	52
20	Som poguez partir son uoler	[G. Faidit]	89b	29
	Lou gent cors honraz	„	90a	24
	Uns gais conors mi fai gaiemen far	[Pons de Capd.]	90b	55
	Mos corages mes chaniaz	anonym	91a	86
	Lautrier miere leuaz	„	91b	

Die zweite Abteilung von provenzalischen Liedern steht fol. 148—150. Sie enthält die Lieder:

No.	Liedanfang	Verfasser	folio	No. bei Gauchat
1	Quant uoi laluete montair	[Bern. de Ventad.]	148b	11
2	Si con li ague soffret la neif corrant	„	149a	99
3	Quant li rus de la fontai*n*e	[J. Rudelh]	149b	35
4	Belle done a laide de uos	anonym	149b	95
5	Tuit demandent kest deuengut damors	[Rich. de Berb.]	150a	65

Bei diesen fünf Liedern ist Raum gelassen für die Einzeichnung der Notenlinien. Die Melodie zu dem Liede des Bern. de Ventadorn *Quant uoi laluete montair* befindet sich schon fol. 47b über einem französischen Texte *Plaine dire et de desconfort.*

Der Textschreiber der auf fol. 81—91 stehenden Lieder versteht das Provenzalische besser als der zweite Schreiber; er ersetzt häufiger provenzalische Wörter durch französische, während der zweite Schreiber scheinbar kein Provenzalisch konnte und daher nur kopierte, ohne französische Worte einzusetzen. Beide Schreiber sind, nach ihrer Orthographie zu urteilen, Lothringer. Der zweite Schreiber hat mehr „graphies lorraines" als der erste.

Gauchat kommt zu dem wichtigen Ergebnis[1], daß Handschrift X, sowie ein Teil von W, ferner Handschrift Bern 389 und die beiden Romane *De la violette* und *Guillaume de Dôle* auf eine Kompilation provenzalischer Poesien aus Nordfrankreich zurückgehen, die um 1200 verfertigt worden wäre; mithin hätten wir in W und X Repräsentanten der ältesten nachweisbaren Liederhandschriften[2]. G. Paris hat in der Einleitung zu dem *Roman de la rose*[3] noch einige Bemerkungen wichtiger Art bei der Bestimmung des Alters dieses Romans hinzugefügt. Die Annahme Gauchats, daß die Handschriften W und X die ältesten bekannten Liederhandschriften darstellen,

[1] *Poesies provenç.* a. a. O. § VIII.

[2] Restori hat (a. a. O. S. 5 ff.) die Ansicht ausgesprochen, daß die beträchtliche Anzahl der in den Handschriften W und X aufgenommenen Troubadourmelodien auf die eklektische Arbeit der Kompilatoren dieser zwei Handschriften zurückzuführen ist, die allem Anscheine nach ohne bestimmte Methode von gesammelten Liederblättern oder Liederbüchern abgeschrieben wurden.

[3] Ed. Servois, Soc. des anc. textes.

wird durch die musikalische Untersuchung durchaus bekräftigt. Die Notenschrift, in welcher die Melodien in X aufgezeichnet sind, ist die gewöhnlich als Metzer bezeichnete Neumierung, die sich von den in allen anderen Troubadour- und Trouvèreliederhandschriften verwendeten Formen der schwarzgefüllten, viereckigen Noten zwar nur äußerlich unterscheidet, in der Entwicklungsstufe der Notenschrift jedoch ein älteres Stadium repräsentiert.

Der Text rührt von zahlreichen Händen und aus verschiedenen Zeiten her[1], während die Noten[2] sämtlicher 117 Melodien von einem Notenschreiber im dritten Viertel des 13. Jahrhunderts eingetragen worden zu sein scheinen.

Die Handschrift der provenzalischen S. Agnes.

Eine besondere Stellung nehmen die im **Mysterium der hl. Agnes** eingeflochtenen Melodien ein. Die Handschrift, in welcher dies Mysterium überliefert ist, gehört der Bibliothek des Fürsten Chigi in Rom an, wo sie die Signatur *C. V. 151* trägt. Der Text ist zuerst untersucht und herausgegeben worden von K. Bartsch 1869, dann wurde er ins Französische übersetzt von Sardou 1877. In der Ausgabe Sardous sind auch die Melodien veröffentlicht und von A. Raillard übertragen worden, doch sind die wie liturgische Choräle behandelten Transkriptionen durchaus verfehlt, und abgesehen von der falschen Rhythmisierung geben sie nicht einmal die Melodien richtig wieder. Kürzlich wurden dieselben Lieder von H. Riemann im Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1905 (1906), S. 30 ff., nach der von ihm angenommenen, geradtaktigen Rhythmisierung nebst Kommentar übertragen.

In dem Mysterium der hl. Agnes ist weltliche Musik neben geistlicher überliefert; von Bedeutung ist die Tatsache, daß die Melodien zu beiden Arten von Kompositionen, zu weltlicher Lyrik einerseits und liturgischem Gesange andrerseits, vermittelst äußerlich gleicher Tonzeichen aufgezeichnet sind. Soweit wir es aus der heliotypischen Faksimilierung dieser Handschrift[3] erkennen können, rühren die Noten zu den 18 mitgeteilten Melodien von mindestens vier Schreibern her. In der Regel ist über der Melodie angegeben, woher sie entlehnt ist. Wir verzeichnen die auf eine provenzalische Melodie zu singenden, in dieser Handschrift überlieferten, nachgebildeten Lieder:

fol.	Liedanfang	in sonu	Verfasser
72b	Rei glorios sen*er* p*er* qua hanc nasquiei	*Albae:* Rei glorios uerai lums e clardat	[Guir. de Bornelh]
72d	Rei poderos qas faz los elemenz	el bosc dardena iust al palasih amfos	anonym
74c	Bell sen*er* dieus qes en *croz* fust leuaz	Bel paire cars no*n* uos ueireis a*m*mi	„
79c	Ai fil de dieu qu*e*s e*n* *croz* fust leuaz	Jha no*n* ti *qui*er que mi fasas *per*do	„
80b	Solame*nz* u*ns* dieus es	Vei*n* aura douza *que* ue*ns* doutr*a* la mar	„
81b	Bel sein*er* dieus tu sias grasiz	del comte de peytieu	Graf v. Poitou
84c	Seyner quel mo*n*t as creat	lasa en ca*n* grieu pena	anonym
95a	Raphfel uai conortar	da pe de la montana	„

[1] Siehe oben S. 21 Anm. 2.

[2] Mit Unrecht schreibt E. Schwan a. a. O., daß die Notenschrift flüchtig ist; die sämtlichen Aufzeichnungen in ähnlichen Lothringer neumenartigen Noten scheinen flüchtig, unzierlich zu sein. Gerade in dieser Handschrift sind jedoch die Noten in der Regel sorgfältiger über die zugehörigen Textsilben geschrieben, als in mehreren anderen Liederhandschriften.

[3] E. Monacci, Il mistero provenzale di S. Agnese (Roma 1880).

Außerdem singt der Engel Raphael noch ein Klagelied (Planh): *Filla de dieu ben as obrat* (fol. 85a) auf die Melodie *illius romanii* de *sancto* stephano. Dieselbe Melodie steht schon fol. 80a in einfacherer Form über dem Text *Dialle quaras non tormentes:* als ursprüngliche Melodie wird hier angegeben: in sonu *veni creator spiritus*[1].

Wir werden auf gewisse Einzelheiten dieser Handschrift noch öfter zurückzukommen haben.

A, III.

Die Beschreibung und Inhaltsangabe der Liederhandschriften der Trouvères, die G. Raynaud[2] geliefert hat, sind für unsere Zwecke, ebenso wie die Untersuchungen von E. Schwan[3], was die Liedertexte angeht, ausreichend. In musikalischer Hinsicht ist aber mit der Angabe „Musique“ zu wenig geboten. Wir werden hier das in dieser Beziehung Wichtigste nachtragen[4].

Handschrift Paris, Bibl. Nat. fr. 846.

Von den 351 in der Handschrift Paris, *Bibl. Nat. fr. 846* befindlichen Liedern sind 335 mit Noten versehen, während zu 16 Liedern nur die Notenlinien gezogen, aber nicht ausgefüllt worden sind. Die Noten sind mustergültig sauber, sorgfältig, ja kalligraphisch mitgeteilt, und zwar mit Ausnahme des Liedes *Au tans ploin de felonie,* fol. 2b, von ein und derselben Hand. Schreibfehler oder -Versehen hat der Schreiber selbst durch Rasur getilgt und verbessert, eine Mühe, die sich die meisten anderen Kopisten leider nur zu gerne ersparten.

Während in vielen Handschriften die Zahl der Notenlinien innerhalb der Systeme zwischen drei und sechs[5] schwankt, weist diese Handschrift nur vierzeilige Notensysteme auf.

Daß die Eintragung der Noten nach schriftlichen Vorlagen erfolgte, läßt sich daran erkennen, daß die Noten wohlberechnet innerhalb der Systeme bleiben und weder über noch unter ihnen in den Text hineinreichen, was ohne unmittelbare Vorlage und beständige Aufmerksamkeit nicht zu erreichen gewesen wäre. Außerdem ist der Text an den notenreicheren Stellen entsprechend gesperrt geschrieben, um die richtige Zuteilung der Notengruppen zu ihren Textsilben zu ermöglichen.

Wir zitieren dafür folgende Belege:

fol. 69b Zeile 6 ist die erste Silbe von *souffrir* gesperrt geschrieben, weil 5 Noten auf sie fallen sollen.

Ebenso fol. 101c Zeile 4, *lauenture,* 8 Noten auf *tu*
fol. 123a „ 5, *desconfiture,* 6 „ „ *tu*
fol. 132a „ 8, *desduire,* 7 „ „ *dui*
fol. 139a „ 3, *me le,* 5 „ „ *me.*

Trotz der großen Sorgfalt, mit welcher der Kompilator dieses Liederbuches seine Arbeit ausgeführt hat, sind ihm doch einige Wiederholungen identischer Lieder mit leicht variierten

[1] Es ist dies die Melodie des bekannten Pfingsthymnus. Der melodische Kern ist beibehalten, doch sind einzelne Stellen verziert. Siehe unten, Notenbeispiel 18.

[2] *Bibliographie des chansonniers français,* Paris 1884.

[3] *Die französischen Liederhandschriften.* 1886.

[4] Da wir uns in vorliegender Arbeit hauptsächlich mit den Troubadourmelodien beschäftigen, müssen wir davon absehen, auch die Trouvèreliederhandschriften in extenso zu analysieren; diese Untersuchung muß späteren Arbeiten überlassen werden.

[5] In der Handschrift G kommen sogar Systeme mit acht Linien vor.

Anfängen untergelaufen, jedenfalls, weil er zur Anordnung der einzelnen Nummern in alphabetischer Reihenfolge nur die Anfangszeilen beachtete. Die zweimal mitgeteilten Lieder sind

1. *Lan que rose ne faille* fol. 74a und *Lors que rose ne faille* fol. 78c.
2. *A la saison dou tens* fol. 6d und *Quant la saisons dou douz tens* fol. 122d.
3. *Qrant lerbe muert et uoi* fol. 110b und *Qrant lerbe muert uoi la f.* fol. 123c.
4. *Qrant li rossignoz ioliz* fol. 110c und *Qrant li rossignoz ioliz* fol. 117b.
5. *Qrant li beax estez repaire* fol. 119c und *Qrant li beax estez repaire* fol. 126a.

Wir führen auch die Anfangsnoten zu diesen wiederholten Liedern an:





Ein ×) bezeichnet das Zeilenende.

Da der melodische Gang dieser Lieder in beiden Aufzeichnungen ähnlich ist — wenn wir von der äußeren Notenform absehen —, dürfen wir annehmen, daß sie einzeln aus einer oder aus zwei einer Familie angehörenden Vorlagen entlehnt sind.

Die Initialilluminationen auf goldenem Grunde bei jedem neuen Buchstaben des Alphabets (mit Ausnahme des R) beziehen sich regelmäßig auf das zugehörige Lied; sie sind tatsächlich eine Illustration des Textes. Außerdem stehen die Lieder des *Roy de Navarre* in der Regel an erster Stelle. Die Initialverzierungen und Randleisten reichen an vielen Stellen in die Notensysteme hinein und verdecken die Schlüssel oder die Anfangsnoten, folglich sind sie, da die Farbenschicht deutlich über den schwarzen Noten lagert, jünger als diese. Da nun in dieser Handschrift Text und Noten von ein und derselben Hand herzurühren scheinen, und wir außerdem nachweisen können, daß die Noten älter sind als die Verzierungen, so liegt es auf der Hand, Text und Noten gleichen Anspruch auf Autentizität zuzuschreiben und die Annahme zurückzuweisen, daß die Melodien erst später zum Text hinzugefügt sein könnten.

Die Wünsche des Pistoleta: *Ar agues eu* (B. Gr. 372 : 3), ein ursprünglich in provenzalischer Sprache verfaßtes Gedicht, sind in dieser sonst nur französische Lieder enthaltenden Handschrift unter entsprechender Übersetzung ins Französische nebst der Melodie als *Quar eusse je . c . mile mars d'argent*, fol. 125a mitgeteilt. (Man vgl. auch Romania Bd. 19, S. 43ff.)

Die Handschrift Paris, Bibl. Nat. Fr. 24406

enthält 332 Gedichte, von denen 319 notiert sind; nur die später nachgetragenen geistlichen Lieder auf den Folien 152—155 stehen zwischen leeren Notenlinien. Auch in dieser Handschrift sind die Noten teilweise durch die Initialrandleisten verdeckt, also älter als sie. Der musikalische Text ist nicht so sorgfältig mitgeteilt, wie wir es bei andern Handschriften hervorheben konnten; die Noten stehen nicht immer genau über den zugehörigen Textsilben. Die Illumination zum ersten

Liede stellt einen Spielmann dar, welcher vor einem gekrönten Paar auf einer dreisaitigen Vièle spielt. Von fol. 19—119 sind die Noten von einer andern Hand geschrieben.

Unter den geistlichen Liedern, die von fol. 148—155 aufgezeichnet sind, befindet sich auch das provenzalische *Par vous mesiau* nebst der Melodie. Die zur Aufzeichnung der Melodie verwandten Noten deuten auf eine spätere Nachtragung hin.

A, IV.

Die Handschrift **Paris,** *Bibl. Nat. fr. 25532* haben wir auch zu erwähnen, weil sich in dem fol. 331 v° — 335 b überlieferten allegorischen Gedicht: *Court de Paradis* unter andern zitierten Refrains und Liederbruchstücken der provenzalische Rondel-Refrain *Tout cil qui sont enamoraz* (No. 250) befindet.

Wegen Einrichtung, Beschreibung und Inhalt der zwei **Wiener Handschriften** *No. 2563* und *2583* verweisen wir auf Mussafia, *Handschriftliche Studien*[1]. Sie enthalten zu Anfang des *Breviari d'amor* von Matfre Ermengau das notierte Lied *Dreg de natura comanda.* Die Handschrift Paris, *Bibl. Nat. fr. 858* enthält dieses Gedicht ebenfalls, fol. 251 r°, doch ist hier nur Raum frei gelassen für die Notenlinien. Der Abschreiber hatte aber bestimmt eine notierte Vorlage, denn die Silbe *men* im letzten Vers ist deutlich und absichtlich gesperrt geschrieben und von der folgenden Silbe *da (autremen da)* getrennt, weil fünf Noten auf sie zu fallen kommen.

Über die in den zwei Handschriften gemischten Inhalts, **X**ᵃ [2], Mailand, *Ambrosiana 465 inf.* und η, Rom, *Vat. Reg. 1659* überlieferten Troubadourmelodien vergleiche man die Beschreibungen von A. Restori[2]. Da Restoris Arbeit schwer zugänglich ist, führe ich die betreffende Stelle wörtlich an: „Anche i due segnati X^a ed η dànno alla musica provenzale un lievissimo contributo. Il ms. X^a è una miscellanea di varie cose letterarie del Cinquecento; al foglio 336 si trova una specie di frontispizio con questo titolo pieno di promesse: *Alcune Canzoni Prouenzali messe in Musica,* ma seguono due fogli bianchi e di musica non si parla piu. Soltanto su quel frontispizio stesso v'è questo rigo musicale:



É il principio di una poesia di Folquet de Marseilla, la cui melodia trovasi anche in G e R, ma le note sopra segnate non combinano affatto coi due conzonieri antichi; sieche ci è tolta la risposta a molte domande. Il quinterno che conteneva le canzoni *messe in musica* sarà realmente andato perduto? E in tal caso, l'ignoto musicista avrà proprio tradotto da qualche manoscritto antico, o avrà lavorato di sua testa e forse per fabbricare composizioni a più voci? . . . Il ms. η non è un canzoniere, e ci ha conservato una melodia provenzale solo perchè il copista, dopo aver copiato il poema francese di Ambroise sulla terza Crociata, dove si glorifica il famoso Riccardo Cuor de leone, ha voluto citare due strofe di un celebre *compianto* per la morte di quel re inglese. Quel *compianto* è di Gaucelm Faidit e incomincia: *Fortz causa es,* e la sua melodia ci è anche conservata dai manoscritti G, W, X. La melodia di η fu pubblicata dal Ambros (II, p. 226) ma io credo che come il copista ha malconcio in francese il testo, così abbia tradito la musica; *retraire* e *paire* è impossibile cantarli su due note; la frase *Con estraing . . . audir* è fuori d'ogni stile, e la finale è insolita.“ Wir werden auf diese Melodie weiter unten zurückzukommen haben.

[1] Sitzb. d. phil. hist. Cl. XLVI. Bd. III. 407 ff.

[2] *Appunti e note* a. a. O. II 3 ff.

B.

Handschriften mit mehrstimmigen Kompositionen.

Hierhin gehört auch die Trouvère-Liederhandschrift Paris, *Bibl. Nat. fr. 12615 (Noailles)*, welche im ganzen 481 Lieder enthält[1], von denen 358 die Noten haben, während zu 112 Liedern nur die Notenlinien gezogen sind, und bei 11 Liedern (fol. 197—198v°, 204a, 231r°—232v°) der Raum für die Notenlinien leer gelassen ist. Fol. 74ff. befinden sich, nur zum Teil notiert, die zwei provenzalischen Lais Nompar und Markiol. Die Folien 179—197 enthalten eine Sammlung von 91 notierten 2—4stimmigen Motets[2] mit zusammen 98 Texten, unter denen sich auch die 39 in W überlieferten befinden. Das am Schluß der Handschrift befindliche Liederbuch des Adam de la Hale gehört nicht zu dem Corpus der Handschrift, sondern ist bloß angeheftet. Die für uns in Betracht kommende Komposition ist das fol. 181 stehende, über dem Tenor *Flos filius* zu singende Motet: *Molt mabellist lamourous pensament* (vgl. *Romania* Bd. 1 S. 406ff.).

Dasselbe Motet befindet sich auch in der Handschrift Montpellier, *Bibl. universitaire H. 196*, für deren Beschreibung wir auf die Arbeiten von Coussemacker[3], G. Jakobsthal[4], O. Koller[5]; Fr. Ludwig[6], P. Aubry und A. Gastoué[7] verweisen. Außer dem angeführten *Molt m'abellist* enthält diese Handschrift eine weitere Komposition mit provenzalischen Texten, fol. 218v°; es ist die Oberstimme *Li ialous par tout sunt fustat*, zu dem älteren Motet: *Tuit cil qui sunt en amourat*, fol. 219, welches textlich und musikalisch den Aufbau des Rotundellus aufweist. Als Tenor dieses Motets, welches auch in der Handschrift Paris, *Bibl. Nat. fr. 25532* in dem *Court de Paradis* als einstimmiger Refrainvers zitiert wird (siehe No. 250), ist das aus dem Mariä-Himmelfahrts-Graduale *Propter veritatem* entlehnte, über dem Worte *veritatem* gesungene Melisma verwandt worden.

Als Anhang, C, hätten wir noch fünf Handschriften mit mehrstimmigen Kompositionen zu erwähnen, in welchen die Melodie zu dem Liede 248, *L'autrier cuidai aber druda*, stets als Teil einer mehrstimmigen Komposition verwandt und überliefert ist, und zwar:

als liturgisches Melisma: *Agmina* in der Handschrift Paris, *Bibl. Nat. fonds lat. 15139* mit dem provenzalischen Anfang in margine,

als lateinisches: *Agmina milicie* in derselben Handschrift und in den vier folgenden:

Florenz, *Laur. Plut. XXIX*, 1,
Wolfenbüttel, *Helmstad. 1099*,
London, *Brit. Mus., Egerton 274*,
Bamberg, *Ed. IV, 6*;

als französisches: *Quand froidure*, wovon nur der Schluß in der Handschrift Wolfenbüttel erhalten ist; der ganze Text ist zwar in der Abschrift Paris, *Arsenal 6351* überliefert, doch fehlen hier die Noten dazu.

[1] Cfr. G. Raynaud, *Bibliogr.* a. a. O. I 153 ff.; E. Schwan a. a. O. S. 29 ff.

[2] Cfr. G. Raynaud, Recueil de Motets II.

[3] *Histoire de l'Harmonie au moyen-âge* (1852); *L'art harmonique aux XII. et XIII. siècles* (1865).

[4] *Der Liederkodex von Montpellier*, Zs. f. rom. Phil. III 526; IV 35 und 278 ff.

[5] *Der Liederkodex von Montpellier*, Vierteljahrsschr. f. Mus. Wissensch. 1888.

[6] *Studien üb. d. Geschichte d. mehrstimmigen Musik im Mittelalter*, S. B. I. M. G. IV 16 ff.; V 177 ff.; VII 514 ff.; Kirchenmusik. Jahrb. 29 (1901), 1 ff.; *Die Aufgaben auf dem Gebiete der mittelalterlichen Musikgeschichte*, Beil. z. allg. Zeitg. No. 13. 14. München 1906.

[7] *Recherches sur les „Tenors" latins dans les motets du 13e siècle* (1907).

Der Inhalt der zuletzt berührten Handschrift ist, mit Ausnahme der Handschrift Wolfenbüttel, außer der bei der Handschrift Montpellier angeführten Literatur von Musikhistorikern und Gelehrten verzeichnet und z. T. behandelt worden, von deren Arbeiten die wichtigsten hier wenigstens hinzugefügt werden sollen[1].

[1] W. Meyer, *Der Ursprung des Motetts* (1898) (Gesammelte Abh. II 303 ff., 1905). H. E. Wooldrige, *The Oxford History of Music* I. 1901; II. 1905. Johannes Wolf, *Geschichte der Mensuralnotation* von 1250 bis 1460, 3 Teile, 1904. Dreves, *Analecta Hymnica* XX und XXI. H. Riemann, *Handbuch der Musikgeschichte* I. 2 (1905). A. Stimming, *Die Motette der Bamberger Handschrift* (1906).

2. Die Troubadours-Melodien.

Nachdem wir die äußere Beschaffenheit und den Inhalt der in Frage kommenden Handschriften kennen gelernt haben, werden wir uns den Melodien selbst zuwenden. Wir stellen zunächst das vollständige[1], nach Dichtern und Liedanfängen alphabetisch geordnete Verzeichnis der mit Noten überlieferten altprovenzalischen Lieder auf[2], mit den zugehörigen Handschrift-Angaben.

No.	B. Gr.	Liedanfang	G	R	W	X	Andere Hss.
		Aimeric de Peguillan (1205—1266).					
1	10 : 12	Atressim pren cum fai al jogador	38b				
2	15	Cel que s'irais ni guerrej'ab amor	36c				
3	25	En amor trob alques en quem refraing	37b	48d[3]			
4	27	En greu pantais m'atengut lonjamen	35c				
5	41	Per solatz d'autrui chan soven	37a				
6	45	Qui la ve en ditz		49a	185b		
		Albert de Sestaro (um 1220).					
7	16 : 14	En mon cor ai un'aital encubida			203a		
		Arnaut Daniel (1180—1200).					
8	29 : 6	Chanso doill mot son plan e prim	73d				
9	14	Lo ferm voler qu'el cor m'intra	73b				
		Arnaut de Maroill (1170—1200).					
10	30 : 3	Aissi cum cel qu'am 'e non es amatz	31b				
11	15	La franca captenensa		79c[2]			
12	16	La grans beutatz el fis enseignamens		52b[2]			

[1] Cfr. Restori a. a O. II S. 3.

[2] Wir haben auch die beachtenswerten Bruchstücke von Melodien in unser Verzeichnis aufgenommen. Das von Restori (a. a. O. S. 445) verzeichnete Lied des Bertran d'Allamano (B. Gr. **76**: 14) haben wir nicht mitgerechnet, da die *„note musicali soltanto sulle prime quattro parole"* nur einem Lapsus des Kopisten zuzuschreiben sind und für die Erkenntnis der Melodie so gut wie nichts beitragen. Dasselbe gilt von den sechs Noten in R fol. 23b über den ersten Wörtern des Liedes: *Sirventes soi,* wo außerdem nicht einmal der Schlüssel angegeben ist. Das sirventes des Richard Löwenherz *Ja nuls om pres ne dira sa raison,* welches in provenzalischen und französischen Liederhandschriften überliefert ist, haben wir nicht hier aufgenommen, da es den Reimen nach eher unter die französischen Lieder gehört.

[3] Im Verlauf unserer Arbeit werden wir die Melodien nach den Nummern zitieren, die sie hier in unserem Verzeichnis gefunden haben. Wir haben die Orthographie von K. Bartschs *Grundr. z. Gesch. d. prov. Lit.* für das Hauptverzeichnis möglichst beibehalten. Die Zahlen hinter den Namen der einzelnen Troubadours weisen auf die Lebenszeiten der betreffenden Dichter hin, oder in Ermangelung bestimmter biographischer Nachrichten sind sie aus datierbaren Liedern gezogen (nach *C. Chabaneau's Biographies des Troubadours.* Toulouse 1885). Die erste Rubrik von oben nach unten, links, enthält die laufenden Liednummern; in der zweiten finden sich die Konkordanzen mit K. Bartschs Verzeichnis. Die Rubriken rechts enthalten die Folienangaben.

No.	B. Gr.	Liedanfang	G	R	W	X	Andere Hss.
13	17	L'enseignamens e pretz e la valors		81 a			
14	19	Mout eron dous mei consir	33 a				
15	23	Sim destreignetz, domna, vos et amors		79 b^2			
		Beatritz de Dia (um 1160).					
16	46 : 2	A chantar m'er de so qu'eu no volria			204 b		
		Berenguier de Palazol (um 1160).					
17	47 : 1	Ab la fresca clartat		37 b			
18	3	Aital domna cum eu sai		37 c^2			
19	4	Bona domna, cui rics pretz fai valer		36 d			
20	5	De la gensor qu'om vej'al meu semblan		37 a			
21	6	Domna, la genser qu'om veja		37 c^1			
22	7	Domna, si tostemps vivia		37 b^3			
23	11	Tan m'abelis jois et amors e chans		37 d^1			
24	12	Totz temoros e doptans		37 b^2			
		Bernart de Ventadorn (1145—1195).					
25	1	Ab joi mou lo vers el comens	9 c	57 b	202 a		
26	4	Amors, e queus es vejaire		56 c^2			
27	6	Aram conseillatz, seignor	13 c	57 c^1			
28	7	Ara no vei luzir soleill	17 a	57 a^1	190 b		
29	8	A tantas bonas chansos		58 a^2			
30	12	Be m'an perdut lai enves Ventadorn	14 a	57 a^2			
31	16	Conortz era sai eu be	20 a	57 d^1			
32	17	En consirier et en esmai	19 a				
33	19	Estat ai cum hom esperdutz			195 a		
34	23	La doussa votz ai auzida		57 c^2		89 r^0	
35	24	Lanquan foillon bosc e garric			202 c		
36	25	Lanquan vei la foilla		58 b^1			
37	31	Non es meravilla s'eu chan	9 a		191 a		
38	70 : 36	Pos prejatz mi, seignor	20 c	57 d^3			
39	39	Quan l'erba fresc'el foilla par		57 d^2			
40	41	Quan par la flors jostal vert foill	10 c	56 d^1	188 b		
41	42	Quan vei la flor, l'erba fresc'e la foilla				88 r^0	
42	43	Quan vei la lauzeta mover	10 a	56 d^2	190 d	47 v^0 148 v^0	
43	45	Tuit cil quem pregon qu'eu chan			191 a		
		Bertran de Born (1159—1196).					
44	80 : 37	Rassa, tan creis e mont'e poja		6 d			
		Cadenet (1208—1239).					
45	106 : 14	Eu sui tan corteza gaita (Sanc fui bela)		52 a^2			
		Daude de Pradas (um 1200).					
46	124 : 5	Bela me's la votz autana			196 a		
		Folquet de Marseilla (1180—1195, †1231).					
47	155 : 1	Amors, merce, no moira tan soven	1 c	12 c^1			
48	3	A quan gen vens et ab quan pauc d'afan	4 b	13 b^2			

No.	B. Gr.	Liedanfang	G	R	W	N	Andere Hss.
49	5	Ben an mort mi e lor	4d	43c¹			
50	8	En chantan m'aven a membrar	5b				
51	10	Greu feira nuills hom faillensa[1]	8c	42a²	200d		
52	11	Ja nos cuit hom qu'eu camge mas chansos	6c				
53	14	Mout i fetz gran peccat amors	3d	42c²			N² 336
54	16	Per deu, amors, be sabetz veramen	1a	51c¹			
55	18	S'al cor plagues be for'oimais sazos	2a	43a¹			
56	21	Si tot me sui a tart aperceubutz	3a		188a		
57	22	Tan m'abelis l'amoros pensamens	2c	42d¹	188c		
58	23	Tan mou de corteza razo	5d	42d²	188d		
59	27	Us volers outracuidatz	7a	43a²			
		Gaucelm Faidit (1180–1216).					
60	167 : 4	Al semblan del rei ties		44d¹			
61	15	Chant e deport joi domnei e solatz	28d	44b¹		85r⁰	
62	17	Cora quem des benanansa	27d		191d		
63	22	Fortz causa es que tot lo major dan	29c			87r⁰	η, 89
64	27	Gen fora contra l'afan	26c		200a		
65	30	Jamais nuill temps nom pot re far amors	28b	41d			
66	32	Lo gens cors honratz	23b	44a¹		90r⁰	
67	34	Lo rossignolet salvatge	26a				
68	37	Mon cor e mi e mas bonas chansos		44b²	202b	84r⁰	
69	43	Nom alegra chans ni critz	30a	43d²			
70	52	Si anc nuills hom per aver fin coratge	27a	45c²		86v⁰	
71	53	Si tot m'ai tarzat mon chan		44d²		86r⁰	
72	56	S'om pogues partir son voler	22d			89v⁰	
73	59	Tant ai sofert longamen gran afan	30c	46b¹			
		Graf von Poitou (1087—1127).					
74	183 : 10	Pos de chantar m'es pres talens					Chig. 81r
		Gui d'Uisel (um 1200).					
75	194 : 3	Be feira chansos plus soven	59a				
76	6	En tanta guizam men' amors	59d				
77	8	Ges de chantar nom faill cors ni razos			196c		
78	19	Si bem partetz, mala domna, de vos	58a				
		Guillem Ademar (vor und um 1200).					
79	202 : 8	Lanquan vei florir l'espiga		63b¹			
		Guillem Augier (um 1250).					
80	205 : 5	Ses alegratge			186d		
		Guillem Magret (um 1200).					
81	223 : 1	Aiga poja contra mon			201c		
82	3	Enaissim pren cum fai al pescador			192b		

[1] Die Strophe: *En la vostra maintenensa* ist notiert.

No.	B. Gr.	Liedanfang	G	R	Andere Handschriften	
		Guillem de Saint Leidier (1180—1200).				
83	234 : 16	Pos tan mi fors'amors que mi fai entremetre	75 a	41 c¹		
		Guiraut de Borneill (1175—1220).				
84	242 : 45	Leu chansonet 'e vil		9 c		
85	51	No posc sofrir qu'a la dolor		82 a¹		
86	64	Reis glorios, verais lums e clartatz		8 d	Chig. 72 b	
87	69	S'ens quier conseill, bel'amig' Alamanda		8 b		
					Jahreszahl	Liedgattung
		Guiraut Riquier[1] (1254—1292).				
88	248 : 1	Ab lo temps agradiu gai		104 c¹	1261	Vers
89	2	Ab pauc er decazutz		105 a¹	1265	Canzo
90	5	Aissi cum selh que franchamen estai		104 a²	1258	„
91	6	Aissi pert poder amors		103 c²	1255	„
92	7	Aissi quon es sobronrada		104 d¹	1263	„
93	8	A mon dan suy esforcius		104 b²	1260	„
94	10	Amors, pus a vos falh poders		104 a¹	1257	„
95	12	Anc mais per aital razo		108 a²	1284	Vers
96	13	Anc non agui nulh temps de far chanso		105 a²	1266	Canzo
97	18	Bem meravilh co non es enveyos		104 c²	1262	„
98	19	Bem volgra d'amor partir		104 d²	1263	Vers
99	21	Creire m'an fag mey dezir		107 b¹	1277	Canzo
100	23	De far chanson suy marritz		105 b¹	1268	„
101	24	De midons e d'amor		105 c²	1271	„
102	26	En re nos melhura		103 d¹	1256	„
103	27	En tot quant qu'ieu saupes		107 d³	1284	„
104	29	Fis e verays e pus ferms que no suelh		106 a²	1275	„
105	30	Fortz guerra fai tot lo mon guerrejar		108 b¹	1285	Vers
106	31	Gauch ai, quar esper d'amor		108 b²	1285	Canzo
107	33	Grans afans es ad home vergonhos		106 a¹	1274	Vers
108	44	Humils, forfaitz, repres e penedens		105 b²	1273	„
109	45	Jamais non er hom en est mon grazitz		108 c²	1286	„
110	46	Jhesus Cristz, filh de dieu viu		106 b¹	1275	„
111	48	Karitatz et amors e fes		106 c¹	1276	„
112	52	Lo mons par enchantatz		108 a¹	1284	„
113	53	Los bes quieu truep en amor		106 d²	1276	Canzo
114	55	Mentaugutz		107 d¹	1283	Vers
115	56	Mout me tenc ben per pagatz		105 d¹	1272	Canzo
116	57	Non cugey mais d'esta razon chantar		110 c³	1279	Retroenha
117	58	Nom sai d'amor si m'es mala o bona		104 b¹	1259	Canzo
118	60	Ogan no cugey chantar		106 b²	1276	„
119	61	Ops m'agra que mos volers		108 c¹	1286	Vers
120	62	Per proar si pro privatz		107 c²	1283	„
121	63	Ples de tristor, marritz e doloiros		105 c¹	1270	Planh
122	65	Pus astres no m'es donatz		110 c¹	1270	Retroenha
123	66	Pus sabers nom val ni sens		107 c¹	1282	Canz. rot.
124	67	Quar dreytz ni fes ni sens ni leyaltatz		105 b³	1270	Vers

[1] Die Melodien zu den Liedern des G. Riquier sind nur in der Handschrift R überliefert. Bei jedem Liede ist die Jahreszahl der Abfassung und die Liedgattung angegeben. Canz. = Canzo, Retr. = Retroenha, Pl. = Planh; C. rot. = canzo rotunda.

No.	B. Gr.	Liedanfang	G	R	Jahreszahl	Lied-Gattung	
125	68	Quim disses non a dos ans		107 a^{2}	1276	Vers	
126	69	Quis tolgues		107 d^{2}	1284	„	
127	71	Razos m'aduy voler qu'ieu chant soven		106 d^{1}	1276	Canzo	
128	78	Si chans me pogues valensa		110 c^{2}	1275	Retroenha	
129	79	S'ieu ja trobat non agues		107 b^{2}	1280	Vers	
130	80	Si jam deu mos chans valer		105 b^{2}	1269	Canzo	
131	82	Tant m'es plazens le mals d'amor		103 c^{1}	1254	„	
132	83	Tant vey qu'es ab joy pretz mermatz		103 d^{2}	1256	„	
133	85	Voluntiers faria		106 c^{2}	1276	Canz. rot.	
134	87	Xristias vey perilhar		107 a^{1}	1276	Vers	
135	89	Yverns nom te de chantar embargat		107 a^{3}	1277	„	
				R	W	X	Andere Hss.
		Jaufre Rudel de Blaja (1130—1147).					
136	262 : 2	Lanquan li jorn son lonc en mai		63 b^{3}	189 d	81 v°	
137	3	No sap chanter quil so no di		63 b^{2}			
138	5	Quan lo rius de la fontana		63 c^{2}			
139	6	Quan lo rossignols el foillos		63 c^{1}			
		Jordan Bonel (1160—1200).					
140	273 : 1	S'ira d'amor tengues amic jauzen[1]			201 b		
		Marcabrun.					
141	293 : 13	Bel m'es quan son li fruit madur			203 d		
142	18	Dirai vos senes doptansa		5 c			
143	30	L'autrier just'una sebissa		5 a			
144	35	Pax in nomine domini			194 c		
		Matfre Ermengau (1280—1322).					
145	297 : 4	Dregz de natura comanda					Wien 1. 4b „ 2. 1a
		Mönch von Montaudo (1180—1200).					
146	305 : 6	Ara pot ma domna saber		39 d^{1}			
147		Bem enoja s'o auzes dire		40 a^{1}			
		Peire d'Alvergne (1150—1200).					
148	323 : 4	Amics Bernartz de Ventadorn			190 c		
149	15	Dejostals breus jorns els lones sers		6 a		86 r°	
		Peire Cardenal (1210—1230).					
150	335 : 7	Ar mi posc eu lauzar d'amor		72 d^{1}			
151	49	Rics hom que greu ditz vertat e leu men		72 b^{1}			
152	67	Un sirventes novel voill comensar		69 d^{2}			
		Peire Raimon de Toloza (1170—1200).					
153	355 : 5	Atressi cum la candela	52 b				

[1] In W ist die Strophe *Si com l'aigue soffre la nau corren* notiert.

No.	B. Gr.	Liedanfang	G	R	W	X	Andere Hss.
		Peire Vidal (1175—1215).					
154	364 : 4	Anc no mori per amor ni per al	41 c	46 c^2			
155	7	Baron, de mon dan covit		65 a^1			
156	11	Bem pac d'ivern e d'estiu	40 c	48 a^1			
157	24	Ges pel temps fer e brau		64 c^1			
158	30	Neus ni gels ni ploja ni faing		64 c^2			
159	31	Nuills hom nos pot d'amor gandir		64 a^1			
160	36	Plus quel paubres que jai el ric ostal		64 a^2			
161	37	Pos tornatz sui en Proensa	42 d				
162	39	Quant hom es en autrui poder	42 b	63 c^3	204 c		
163	40	Quant hom honratz torna en gran paubreira	41 a				
164	42	S'eu fos en cort on hom tengues dreitura		64 d^1			
165	49	Tart mi veiran mei amic en Tolzan			197 a		
		Peirol (1180—1220).					
166	366 : 2	Atressi col cignes fai		88 b^2			
167	3	Be dei chantar, pos amors m'o enseigna	48 c				
168	6	Camjat m'a mon consirier	46 c				
169	9	Cora quem fezes doler	45 c	87 d^2			
170	11	D'eissa la razo qu'eu soill	44 b				
171	12	Del seu tort farai esmenda	49 c			88 v^0	
172	13	D'un bon vers dei pensar cum lo fezes	43 b				
173	14	D'un sonet vau pensan	43 d				
174	15	En joi quem demora	48 a				
175	19	Mainta gens me mal razona		47 a^2			
176	20	M'entension ai tot'en un vers meza		48 c^1			
177	21	Mout m'entramis de chantar voluntiers	45 a				
178	22	Nuills hom no s'auci tan gen	49 d				
179	26	Per dan que d'amor mi veigna	46 a				
180	29	Quant amors trobet partit	48 d				
181	31	Si bem sui loing et entre gent estraigna	50 b				
182	33	Tot mon engeing e mon saber	47 c				
		Perdigo (1195—1220).					
183	370 : 9	Los mals d'amor ai eu ben totz apres	64 b		202 d		
184	13	Tot l'an mi ten amors d'aital faisso	65 b				
185	14	Trop ai estat qu'en bon esper no vi	64 d			89 r^0	
		Pistoleta (1180—1200).					
186	372 : 3	Ar agues eu mil marcs de fin argen.				82 r^0	Hs. 846 f. 125 a
		Pons de Capdoill (1180—1190).					
187	375 : 14	Lejals amics cui amors te jojos					
188	16	Meills qu'om no pot dir ni pensar	78 d				
189	19	S'eu fi ni dis nuilla sazo	79 b				
190	27	Us gais conortz me fai gaiamen far		55 d^3		90 v^0	
		Pons d'Ortafas.					
191	379 : 2	Si ai perdut mon saber		30 c			

No.	B. Gr.	Liedanfang	G	R	W	X	Andere Hss.
		Raimbaut d'Aurenga (1150—1173).					
192	389 : 36	Pos tals sabers mi sors em creis				88 v°	
		Raimbaut de Vaqueiras (1180—1207).					
193	392 : 2	Aram requier sa costum' e son us		61 b^{1}			
194	3	Ara pot hom conoisser e proar		61 d^{2}			
195	9	Calenda maja		62 b^{1}			
196	13	Eissament ai guerrejat ab amor		61 c^{2}			
197	18	Guerra ni plag nom son bo		48 c^{1}			
198	24	Nom agrad' iverns ni pascors		61 c^{1}			
199	26	Nuills hom en re no faill		88 a^{2}			
200	28	Savis e fols, humils et orgoillos		61 b^{2}			
		Raimon Jordan (1190—1200?).					
201	404 : 1	Lo clar temps vei brunezir					
202	11	Vas vos soplei, domna, premeiramen					
		Raimon de Miraval (1190—1220).					
203	406 : 2	Aissi cum es genser pascors	68 a	83 d^{1}	193 c		
204	7	Apenas sai don m'apreing	69 a	87 a^{2}	194 a		
205	8	Ar ab la forsa del freis		87 c^{1}			
206	9	Ara m'agr'ops que m'aizis		84 d^{1}			
207	12	Bel m'es qu'eu chant e coindei		83 c^{1}			
208	13	Be m'agradal bel temps d'estiu	67 c	83 d^{2}			
209	14	Ben ajal cortes esciens		87 c^{2}			
210	15	Ben ajal messatgiers		83 c^{2}			
211	18	Cel cui jois taing ni chantar sap		84 b^{1}			
212	20	Cel qui no vol auzir chansos	68 c	84 a^{1}			
213	21	Chansoneta farai vencutz		87 b^{1}			
214	22	Chans quan non es qui l'entenda		86 c^{2}			
215	23	Contr'amor vauc durs et enbroncs		86 a^{2}			
216	24	D'amor es totz mos consiriers		86 a^{1}			
217	28	Entre dos volers sui pensius		83 b^{2}			
218	31	Lonc temps ai avutz consiriers		87 a^{1}			
219	36	Res contr'amor non es guirens		84 d^{2}			
220	39	Sim fos de mon chantar parven		87 d^{1}			
221	40	Sitot s'es ma domn' esquiva		83 d^{2}			
222	42	Tals vai mon chant enqueren		84 a^{2}			
223	44	Tot quan fatz de be ni dic		84 c^{1}			
224	47	Un sonet m'es bel qu'espanda		86 c^{1}			
		Richart de Berbezill (1200—1210).					
225	421 : 1	Atressi cum lo leos	60 c		195 c		
226	2	Atressi cum l'olifans	63 a		195 d	84 r°	
227	3	Atressi cum Persevaus				85 r°	
228	10	Tuit demandon qu'es devengud' amors			200 b		
		Uc Brunet (um 1200).					
229	450 : 3	Coindas razos e novelas plazens		66 b			

No.	B. Gr.	Liedanfang	G	R	W	X	Andere Hss.
		Uc de Saint Circ (1200—1256).					
230	457 : 3	Anc enemics qu'eu agues	84b				
231	26	Nuills hom no sap d'amic tro l'a perdut	83d				
232	40	Tres enemics e dos mals seignors ai	82d				

No.	B. Gr.	Liedanfang	W	X	Andere Hss.
		Anonyma.			
233	461 : 9	Aissi com eu sab triar	196b		
234	12	A l'entrada del temps clar		$82v^0$	
235	13	A l'entrada del temps florit	191b		
236	20bis	Amors m'art con fuoc ab flamma	187c		
237	37	Bela domna cara	117a		
238	42bis	Bel paires cars non vos veirais am mi			Chig. 74c
239	50	Be volgra quem venques merces	78d		
240	51^{b}	Be volgra s'esser pogues	186b		
241	73^{b}	Da pe de la montaina			Chig. 85a
242	92	Domna, pos vos ai chausida	1c		
243	102	Eissamen com la pantera	199d		
244	102bis	El bosc d'Ardena justa 'l palais Amfos			Chig. 72d
245	138	Ha me non fai chantar foilla ni flor	204a		
246	141bis	Iha non ti quier que mi fasas perdo			Chig. 79c
247	149bis	Lasa en can grieu pena			Chig. 84c
248	146	L'autrier cuidai aver druda [1]	199b		
249	148	L'autrier m'era levaz		$91v^0$	
250	148bis	a) Li ialous per tout son foustat [2] b) Tuit cil qui sunt enamorat			ab, Montp. fol. 218 b, Paris, Fr. 25532 fol. 334
251	150	Lo dous chans que l'auzels crida	203c		
252	152	Lo premier jorn que vi	201a		
253	167	Mos coratges m'es camjatz		$91r^0$	
254	170	Mout m'abelist l'amoros pensament			ꝺ,181;Montp.fol.151
255	192bis	Par vous m'esjau			Paris.B.N.fr.24406 fol. 151c
256	196	Pos qu'ieu vey la fuella	1d		
257	197	Pos vezem que l'iverns s'irais	190a		
258	230	Tant es gay et avinentz	78c		
259 [3]	247bis	Vein aura douza que vens d'outra la mar			Chig. 80b

Bemerkungen zu dem Verzeichnis.

Von den 259 mit Noten erhaltenen Troubadourpoesien ist die Melodie zu No. 248 in 8 bzw. 9 verschiedenen Aufzeichnungen überliefert, die zu No. 42 und 63 in je 4. Die anderen, mehrmals (in verschiedenen Lesarten) aufgezeichneten Melodien lassen sich folgendermaßen zusammenstellen:

[1] Über das weitere Vorkommen dieser Melodie siehe oben S. 27, Anhang **C.**

[2] a = Anfang der *Triplum*(Ober)stimme. b = Anfang der *Motetus*(Mittel)stimme.

[3] Zu erwähnen sind noch: **Lai Markiol.** W fol. 212 und ꝺ (Paris, Bibl. Nat. 12615) fol. 72, sowie **Lai nompar.** W fol. 213v° und ꝺ fol. 71. (Vgl. auch oben S. 27.)

In je 3 Handschriften überlieferte Troubadourmelodien sind:

No.	Handschriften	No.	Handschriften	No.	Handschriften
25	G R W	58	G R W	136	G W X
28	G R W	61	G R X	154	G R X
40	G R W	65	G R W	156	G R X
51	G R W	66	G R W	162	G R W
53	G R X[a]	69	G R W	226	G W X
57	G R W	70	G R X		

Nach Gruppen geordnet gehen: G R W 9 mal, G R X 5 mal, G R X[a], G W X, R W X je 1 mal zusammen.

In je 2 Handschriften überliefert sind die Melodien;

No.	Handschriften	No.	Handschriften	No.	Handschriften
3	G R	55	G R	171	G X
6	R W	56	G W	185	G X
27	G R	59	G R	186	X. Paris 846
30	G R	68	R X	190	R X
31	G R	71	R X	203	G R
34	R X	72	G X	204	G R
37	G W	73	G R	208	G R
38	G R	83	G R	212	G R
47	G R	86	R. Chig.	225	G W
48	G R	145	Wien[1], Wien[2]	250	P. 25532, Montp.
49	G R	149	R X	254	δ, Montp.
54	G R	169	G R		

Die Gruppe G R[1] begegnet hier 18 mal, G W 3 mal, G X 3 mal, R W 1 mal, R X 5 mal: R Chig., W[1] W[2], X Paris 846, Paris 25532 Montp., δ Montp. je 1 mal.

Stellen wir diese Einzelaufzählungen zusammen, so erhalten wir folgendes Ergebnis.

In acht[2] Fassungen überliefert ist die Melodie zu 1 provenzalischen Liede.

In je vier Handschriften überliefert sind die Melodien zu 2 Troubadourliedern, und zwar in G R W X und G W X η.

In je drei Handschriften überliefert sind die Melodien zu 17 Troubadourliedern, und zwar ist die Gruppe G R W 9 mal, G R X 5 mal, G W X 1 mal, R W X 1 mal, G R X[a] 1 mal vertreten.

In je zwei Handschriften überliefert sind die Melodien zu 35 Troubadourliedern: die Gruppe G R ist 18 mal, G W 3 mal, G X 3 mal, R W 1 mal, R X 5 mal, R Chig. 1 mal, X Paris 846 1 mal, W[1] W[2] 1 mal, Paris 25532 Montp. 1 mal, δ Montp. 1 mal vertreten.

Es bleiben also noch 204 Melodien, die sich in den Handschriften als *Unica* vorfinden. Davon entfallen auf die Handschrift R 118, G 39, W 33, X 6, Chig. 7 Nummern, 24406 1 Nummer.

[1] Das häufigere Zusammengehen der Handschriften G und R in den verschiedenen Gruppen hat seinen Grund in der relativen Mehrheit der in diesen zwei Handschriften überlieferten Melodien.

[2] Die neunte Fassung des Liedes 248 ist in der Handschrift Wolfenbüttel unvollständig.

Die Unica der Handschrift R sind: No. 11, 12, 13, 15, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 26, 29, 36, 39, 44, 45, 60, 79, 84, 85, 87 bis 135, 137, 138, 139, 142, 144, 146, 147, 150, 151, 152, 155, 157, 158, 159, 160, 164, 166, 175, 176, 191, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 205, 206, 207, 209, 210, 211, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224 und 229.

In Handschrift G sind als unica überliefert die Melodien zu den Liedern No. 1, 2, 4, 5, 8, 9, 10, 14, 32, 50, 52, 62, 64, 67, 64, 75, 76, 78, 153, 161, 163, 167, 168, 170, 172, 173, 174, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 188, 189, 230, 231, 232.

Die Handschrift W enthält folgende Melodien als unica: No. 7, 16, 33, 35, 43, 46, 77, 80, 81, 82, 140, 141, 144, 148, 165, 187, 201, 202, 228, 233, 235, 236, 237, 239, 240, 242, 243, 245, 251, 252, 256, 257, 258.

Von den in der Handschrift X überlieferten Melodien sind 6 unica; es sind dies die No. 41, 192, 227, 234, 249 und 253. Von den 8 im Mysterium der hl. Agnes vorkommenden provenzalischen Liedern sind 7 unica; es sind die No. 74, 238, 241, 244, 246, 247 und 259 unseres Verzeichnisses.

Wenn wir die Troubadours, von denen uns Lieder mit Melodien erhalten sind, chronologisch ordnen[1], so erhalten wir folgendes Bild:

I. Älteste Periode der Troubadourlyrik (bis 1175): Graf von Poiton [1][2], Marcabrun [4], Jaufre Rudel [4], Beatritz de Dia [1], Berenguier de Palazol [8], Bernart de Ventadorn [19], Raimbaut d'Aurenga [1].

II. Blütezeit der Troubadourlyrik (bis 1220): Peire d'Alvernhe [2], Bertran de Born [1], Jordan Bonel [1], Arnaut de Maroill [6], Folquet de Marseilla [13], Peire Raimon de Toloza [1], Pons de Capdoil [4], Arnaut Daniel [1], Guillem de St. Leidier [1], Peire Vidal [12], Mönch von Montaudo [2], Gaucelm Faidit [14], Guiraut de Borneill [4], Pistoleta [1], Raimbaut de Vaqueiras [8], Uc Brunet [1], Guillem Ademar [1], Guillem Magret [2], Peirol [17], Raimon Jordan [2], Gui d'Uissel [4], Richart de Berbezill [4], Raimon de Miraval [22], Perdigo [3], Albert de Sestaro [1], Peire Cardenal [3], Cadenet [1], Daude de Pradas [1].

III. Letzte Periode, Verfall der höfischen Kunstlyrik (bis 1300). Vor 1250: Uc de San Circ [3], Aimeric de Peguillan [6]; nach 1250: Guillem Augier [1], Guiraut Riquier [48], Matfre Ermengau [1].

Aus dieser Zusammenstellung ersehen wir, daß uns Proben von Melodien von den ältesten bekannten bis zu den letzten Troubadours, von der Blütezeit der provenzalischen Kunstlyrik bis zu ihrem Verfall überliefert sind. Wir finden auch, daß die Melodien der bedeutendsten und beliebtesten Troubadours, und gerade die der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts, der Periode der vollendetsten Entfaltung provenzalischer Dichtkunst angehörenden Sänger am zahlreichsten erhalten sind, während uns die geringe Anzahl von Vertretern aus der letzten Periode (bis 1300), die doch der Kodifizierung der Lieder näher standen als jene, befremdend in das Auge fällt. Der Blütezeit gehören etwa dreißig der oben verzeichneten Dichter mit beinahe 200 Liedern an; die musikalische Hinterlassenschaft der letzten Periode hingegen beschränkt sich auf das Liederheft des G. Riquier, auf je ein Lied des Guillem Augier und des Matfre Ermengau[3].

Das Interesse für die zu den Liedern gehörigen Melodien war zur Zeit der Anlegung der Handschriften, in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts nicht mehr sehr lebendig, denn unter den etwa dreißig bekannten Troubadour-Liederhandschriften sind die Handschriften R und G die einzigen, in welchen die Melodien Aufnahme finden sollten und zum Teil auch gefunden haben. In allen

[1] Im Anschluß an Diez, *Leben und Werke*, und C. Chabaneau, *Les Biographies des troubadours* a. a. O.
[2] Die in [ ] geschlossene Zahl gibt die Anzahl der von den betreffenden Troubadours erhaltenen Melodien an.
[3] *Die Liedersamml. d. Troub.* a. a. O. S. 623.

übrigen provenzalischen Liederhandschriften wurde nur Text mitgeteilt, ohne jede Sorge um die Melodien.

Gröber hat bereits diese auffallende Erscheinung mit folgenden treffenden Worten hervorgehoben[1]: „Obgleich die musikalische Seite an den Produkten der Kunst südfranzösischer Lyriker für ihre Zeit von derselben Wichtigkeit war, wie die literarische, und der Eindruck, den sie machten, nicht selten mehr noch durch eine geschickte Melodisierung als durch den Text hervorgerufen sein mag, so neigte sich doch frühzeitig das Interesse derjenigen, die sich die Sammlung der Werke der Troubadours angelegen sein ließen, mehr der literarischen als der musikalischen Seite zu, und gerade die ältesten unter unseren Handschriften D V A J K etc. überliefern nur Texte; nur zwei verständigen Sammlern des 14. Jahrhunderts (R, G) sowie den Veranstaltern der nordfranzösischen Chansonniers W, X ist die Rettung einer Anzahl Melodien zu danken."

Die Erklärung für die befremdende Vernachlässigung der musikalischen Seite der Troubadourdichtung bei den Veranstaltern von Liedersammlungen glauben wir auch darin zu suchen zu haben, daß die um die Wende des 13. Jahrhunderts sich von Paris aus nach allen Seiten lebhaft weiterverbreitende und rasch entwickelte mehrstimmige Motet-Komposition die minderwertigen, älteren Monodien verdrängte und nur den besten musikalischen Denkmälern der älteren Zeit einige Aufmerksamkeit noch geschenkt wurde.

Wie lebensfähig in der Tat einige Troubadourmelodien waren, geht daraus hervor, daß mehrere von ihnen auch in den Chansonniers der Trouvères Aufnahme fanden[2]. Einige Troubadourlieder wurden sogar unter entsprechender mundartlicher Zurechtlegung in der Familie der Trouvèrekompositionen adoptiert[3]. Die beiden Melodien No. 250 und 254 sind uns als Ober- oder Mittelstimme in mehrstimmigen Kompositionen erhalten, die eine davon (250b) auch als Zitat im Court de Paradis. Endlich ist eine Melodie (No. 248) wahrscheinlich aus dem lateinischen Motettenrepertorium unter Zurechtlegung eines provenzalischen Textes übernommen[4].

Von den Melodien des Peire d'Alvernhe, des Guiraut de Bornelh und des Sordel wissen wir, daß sie sogar in Portugal beliebt waren und daß sie von katalanischen Dichtern nachgeahmt wurden. Von den beiden ersteren sind uns glücklicherweise Proben ihrer Kunst erhalten, zu den 38 dem Sordel zugeschriebenen Gedichten ist aber die Musik leider als verloren zu betrachten.

In ihrer Gesamtheit bilden die 259 überlieferten Troubadourmelodien eine ansehnliche Anthologie. Naturgemäß verbreiteten sich die Melodien der besten und bedeutendsten Troubadours leichter und sicherer als andere, minderwertige Lieder und fanden auch eher Aufnahme in die Liedersammlungen als diese. Wir können tatsächlich nachweisen, daß die erhaltenen Melodien eine Auslese der von den Troubadours gedichteten und gesungenen lyrischen Werke darstellen.

Erstens spricht schon das Zahlenverhältnis der in den authentischen provenzalischen Blumenlesen D^c und F enthaltenen Lieder zu den von uns S. 29ff. verzeichneten Melodien für unsere Annahme, denn von einzelnen in den genannten Blumenlesen vertretenen Dichtern sind auch zu den dort mitgeteilten Liedern, und nur zu diesen, die Melodien überliefert, zuweilen noch in derselben Reihenfolge. Gröber[5] bezeichnet die obengenannten Handschriften D^c und F als Sentenzensammlungen, weil ihnen eine didaktische Tendenz zu Grunde liegt, und weil auch die Biographie

[1] Auch die Anonyma No. 236, 237, 240, 242, 248, 250, 256 und 258 gehören in diese Periode.

[2] Siehe die Beschreibung der Handschriften W und X oben S. 18 und 21ff.

[3] So z. B. No. 186, *Car agues eu* = *Kar egusse je;* zu der Melodie der Canzone *Quan vei l'aloete mover,* von Bern. de Ventadorn, No. 42, wurde ein französischer Text *Plaine d'ire et de desconfort,* unabhängig vom ursprünglichen provenzalischen Text gedichtet.

[4] Siehe unten das Notenbeispiel **21**.

[5] *Die Liedersamml. d. Troub.* a. a. O. S. 623.

über den Veranstalter von D^c, den *maistre Ferari da Feirara*[1] berichtet, daß er: *fes un estrat de totas las cansos dels bos trobadors del mon e de chadaunas cansos o serventes trais I cobla o II o III aquelas que portan las sentenzas de las canzos.* Wenn nun die Alten diese Sammlungen auch als *Florilegia*, Blumenlesen bezeichnen, so steht diese Benennung im Einklang mit der biographischen Notiz, daß Ferrari einen Auszug machte aus Liedern *aller guten Troubadours.* Die Melodie zu diesen sententiösen Strophen mag aber mitgewirkt haben zu der Popularisierung, die ihre Zusammenstellung in Florilegien empfahl.

In nachfolgender Tabelle werden wir das Ergebnis der oben angedeuteten Untersuchung über das Verhältnis der in den Blumenlesen F und D^c befindlichen Lieder, deren Melodien erhalten sind, zu der vollständigen Sammlung der S. 29ff. verzeichneten Troubadourmelodien veranschaulichen.

(Zu weiteren Zwecken fügen wir zugleich noch die Konkordanz dieser Lieder mit den Handschriften G und R und den bedeutendsten provenzalischen Sammelhandschriften A C D^I E J M S U Va und c hinzu, zum Teil im unmittelbaren Anschluß an die von E. Stengel[2] aufgestellte Konkordanztafel.) Die Zahlen bezeichnen die laufende Liednummer in den betreffenden Handschriften. In den Rubriken G R bedeutet die kursiv gedruckte Zahl, daß das betreffende Lied an dieser Stelle mit Noten mitgeteilt ist. Die einzelnen Dichter sind alphabetisch geordnet; für die Aufeinanderfolge der Lieder behalten wir die Anordnung der Handschrift F bei. In der vierten Rubrik befinden sich die Liednummern nach unserem Verzeichnis (oben S. 29ff.). Die eingeklammerten Zahlen der fünften Rubrik geben an, wieviel Melodien zu Liedern des betreffenden Troubadours überhaupt überliefert sind.

Verfasser	F	D^c	No.		G	R	A	C	D^I	E	J	M	S	U	V	a	c
Aim. de Peg.	66	36	5	[6]	*67*	416	382	261	225	—	183	154	—	—	—	—	72
	68	31	4		*64*	399 / 535	383	253	226	—	180	149	105	47	—	—	61
	70	—	1		*70*	414	387	260	249	155	186	151	104	40	—	—	65
	74	—	3		*68*	*407*	403	248	238	—	187	160	103	43	—	—	75
Arn. de Mar.	17	121	15	[6]	61	*672*	298	335	127	118	154	217	71	60	—	—	39
	18	123	14		*59*	678	302	318	128	123	159	214	78	—	—	—	37
	19	—	13		—	*687*	299	321	129	124	155	219	76	61	—	—	38
	20	126	10		*55*	444	303	336	130	—	158	252	72	62	—	—	41
	22	—	12		—	*436*	304	316	132	126	—	213	77	66	1	—	35
Bern. de Vent.	39	57	40	[19]	*18*	*473*	254	133	53	197	82	62	31	90	—	56	—
	41	—	29		—	*486*	256	160	55	—	69	—	—	—	—	—	—
	42	—	28		*30*	*475*	257	136	56	198	83	63	24	—	—	69	—
	43	58	41		*26*	491	246	135	58	—	63	79	—	—	52	57	—
	44	60	30		*24*	*476*	245	142	47	—	77	80	36	—	73	75	—
	45	55	25		*16*	*478*	248	131	60	—	65	61	27	87	51	66	—
	46	—	37		*15*	477	249	162	61	—	67	71	28	88	54	71	—
	48	—	42		*17*	*474*	252	132	48	194	68	65	32	89	60	70	—
	49	—	38		*37*	*484*	253	147	50	196	75	67	26	—	—	54	—
Folq. de Mars.	51	20	55	[13]	*3*	*358*	177	6	141	—	222	45	17	29	118	102	10
	52	24	47		*2*	*354*	174	5	142	8	217	41	19	32	115	105	14
	53	29	54		*1*	*430*	175	1	143	1	225	39	14	25	112	100	18
	54	—	57		*4*	*356*	173	9	136	2	223	47	15	33	113	104	12
	55	30	56		*5*	431	170	2	140	—	218	51	16	28	120	113	22
	56	23	52		*11*	353	176	13	144	7	233	52	—	30	125	114	23

[1] Chabaneau, *Biographies des Troub.* S. 110.

[2] *Die Blumenlese der Chigiana.* (Marburg 1878) S. 75ff.

Verfasser	F	Dc	No.		G	R	A	C	Dl	E	J	M	S	U	V	a	c
	57	26	48		*7*	*361*	181	3	138	—	231	44	18	26	119	101	9
	58	—	53		*6*	*355*	179	7	146	9	219	43	22	31	123	107	16
	59	25	58		*10*	*357*	184	11	150	4	226	49	23	—	121	108	17
Gauc. Faidit	26	47	65	[14]	*50*	*348*	198	177	100	30	116	126	—	—	13	142	—
	28	46	72		*41*	757	195	170	103	16	97	143			16	—	—
	30	50	73		*54*	*384*	213	204	570	20	96	119	68	50	17	59	—
	32	45	61		*51*	*368*	223	202	569	—	100	118	60	54	24	155	—
Gui d'Uissel	23	129	75	[4]	*110*	766	316	641	169	—	346	336	151	263	—	—	—
	24	130	78		*108*	fol.145	319	651	172	—	351	361	—	—	—	—	—
	25	128	77		109	768	320	644	173	—	349	339	—	—	—	—	
Jordan Bonel	156	—	140	[1]	226	—	—	1010	303	291	507	—	126	135		202	—
Peire Raim.	119	182	153	[1]	*98*	814	495	726	264	—	323	325	134	86	—	200	116
Peire Vidal	33	69	164	[12]	—	*538*	271	97	88	45	135	92	4	—	—	127	95
	34	66	154		*76*	*387*	270	85	72	—	134	95	6	104	—	126	93
	35	68	160		—	*532*	286	92	85	44	133	84	7		—	116	109
	36	—	181		*94*	747	425	293	206	—	210	289	43	—	133	—	—
	37	70	162		*77*	*528*	282	83	75	42	137	93	2	103	—	—	92
	38	63	159		—	*531*	280	91	76	43	142	109	—	—	—	128	98
	102	91	177	[17]	*83*	99	438	301	216	—	197	288	41	—	132	183	—
Peirol	103	93	178		*93*	753	439	287	210	—	203	293	—	—	140	172	—
	104	94	166		—	*744*	440	289	211	333	214	59	—	—	—	185	—
	105	—	167		*90*	96	441	302	212	—	212	287	54	—	138	192	132
	106	—	173		*80*	756	442	304	213	336	200	292	46	—	135	175	—
	107	—	179		*85*	752	435	305	205	—	209	295	57	—	136	195	137
	108	95	176		—	*745*	443	290	215	—	195	286	—	—	134	176	134
	109	—	170		*81*	—	431	306	214	—	213	305	51	—	—	186	—
	110	—	175		—	*390*	434	299	204	337	208	294	44	—	—	193	133
	111	96	169		*84*	*739*	436	288	217	335	206	299	45	—	131	180	136
	112	92	172		*79*	754	426	303	207	—	196	290	47	119	139	194	135
Perdigo	87	139	184	[3]	*122*	789	459	719	373	—	167	—	112	—	161	—	—
	88	137	183		*120*	432	461	14	375	—	168	—	113	109	—		—
	89	140	185		*121*	785	460	720	374	330	165	170	111	110	163	—	—
Pons de Capd.	97	—	187	[4]	—	467	165	342	379	—	274	266	—	—	—	236	25
R. de Vaq.	101	107	196	[8]	105	*515*	467	364	366	357	292	—	80	—	—	—	—
Raim. Jord.	114	—	201	[2]	—	—	371	446	399	—	311	—	—	79	—	191	—
R. de Mirav.	90	—	207	[22]	—	*708*	111	212	329	59	256	185	86	96	41	—	—
	91	116	208		*126*	*712*	126	217	342	57	251	187	84	91	32	—	—
	92	117	215		—	*723*	124	232	352	60	262	192	85	—	38	—	—
	93	112	203		*127*	*710*	110	231	338	55	253	189	—	94	40	—	—
Uc Brunet	62	86	229	[1]	—	*550*	338	768	165	—	404	352	110	112	155	—	—
Uc de St. Circ	78	173	231	[3]	*157*	221	445	671	277	319	537	—	—	—	—	—	—
	82	—	232		*155*	—	447	670	273	318	547	—	—	115	—	—	—

Jeder, der zum Zwecke der Untersuchung der Lieder eines Troubadours oder Trouvères ähnliche Konkordanztafeln zu entwerfen hatte, wird auf den ersten Blick bemerken, daß in obiger Tabelle einzelne Rubriken auffallend dicht besetzt sind. Die sämtlichen Lieder der Handschrift F, zu denen Melodien überliefert sind, befinden sich auch in den Handschriften C und D vollzählig und in den andern oben benutzten Handschriften, mit nur wenigen Ausnahmen. Die literarische Hinterlassenschaft des Gui d'Uissel beträgt nach Bartsch, *Gr. d. prov. Lit.*, 20 Lieder. Die Blumenlese F enthält davon 3, und gerade zu diesen 3 sind uns auch die Melodien er-

halten[1]. Von den 14 Liedern des Perdigo stehen in F 4 (Handschrift No. 86—89), zu deren 3[2] wir die Melodien besitzen. Ferner sind in der Handschrift F von Raimon de Miraval nur 4 Lieder mitgeteilt, von Peirol nur 11, von Peire Vidal 5, und von Folquet de Marseilla nur 9 Lieder, und zu all diesen Liedern sind auch die Melodien überliefert.

Es kann unmöglich einem blinden Zufall zugeschrieben werden, daß von den angeführten Troubadours gerade die Lieder, und nur sie in der Blumenlese der Chigiana Aufnahme gefunden haben, deren Melodien in andern Handschriften überliefert sind. Dieses Zusammentreffen spricht unbestreitbar zu Gunsten der Annahme, daß die Kopisten, denen wir die Melodien zu danken haben, sich zur Aufgabe machten, besonders Wertvolles zu überliefern und daß die 259 erhaltenen Melodien ihrerseits in der Tat eine musikalische Anthologie des Besten der Troubadourlyrik, nach Inhalt und musikalischer Komposition bilden.

Der Text der Lieder, deren Sangesweisen in den Handschriften mitgeteilt sind, ist verhältnismäßig auch häufiger, in zahlreicheren Lesarten auf uns gekommen als der Text der Lieder, deren Melodien in den bekannten Liedersammlungen nicht aufgezeichnet worden sind. Im ganzen sind ungefähr 2600 Troubadourlieder überliefert, welche in Sammlungen von je 50 bis 1200 Nummern zusammengestellt sind. Die durchschnittliche Vertretung der 259 mit Noten überlieferten Troubadourlieder ist aber beinahe dreimal größer als die der 2350 ohne die zugehörigen Melodien mitgeteilten Gedichte der Troubadours. Gerade der Umstand, daß ein Lied öfter, in zahlreichen, unabhängigen Handschriften erhalten ist, beweist für die Beliebtheit und den inneren Wert des betreffenden Liedes. Dabei kommen die mit Melodien versehenen Lieder in erster Linie in Betracht: es gilt von ihnen, was schon Dante schreibt[3]: *Praeterea, quae nobilissima sunt [carmina], carissime conservantur, ut constat visitantibus libros.* Sowohl in textlicher als auch in musikalischer Hinsicht stellen folglich die auf uns gekommenen Troubadourmelodien eine Auslese des Besten, ein beachtenswertes florilegio der Troubadourkunst dar.

Nehmen wir hiernach zunächst als Voraussetzung an, daß es sich mit der Überlieferung der Melodien gerade so verhält, wie mit der Textüberlieferung, und daß die Noten in Bezug auf Wert, Ursprünglichkeit und Echtheit dasselbe Vertrauen verdienen, welches der Überlieferung der Gedichte in gewissen Handschriften allgemein zuerkannt wird, so dürfen wir erwarten, aus der Gesamtheit der erhaltenen Melodien ein richtiges Urteil über diese Kunstschöpfungen vorbereiten und gewisse individuelle Züge und Eigentümlichkeiten in der Melodienbildung bei Troubadourliedern ausfindig machen und würdigen zu können. Es bedarf wohl nicht der besonderen Begründung, daß die von den einzelnen Dichterkomponisten oder den Komponisten von Troubadourliedern aus ihren Melodien gewonnenen Bilder um so schärfer werden, je größer die Zahl der erhaltenen Weisen ist, daß wir hingegen die musikalische Charakteristik aller Troubadours, von welchen nur eine Melodie überliefert ist, oft nur in einzelnen Zügen skizzieren können.

Am vollständigsten und sichersten wird das Urteil sein, das wir uns aus den 48 Melodien des G. Riquier über dessen musikalisches Denken und Schaffen bilden können, dann folgen fallend: R. de Miraval mit 22 Melodien, Bern. de Ventadorn mit 19, Peirol mit 17, Gauc. Faidit mit 14, Folquet de Marseilla mit 13, Peire Vidal mit 12, Berenguier de Palazol und Reimb. de Vaqueyras mit je 8, Aimeric de Peguillan und Arnaut de Maroill mit je 6, Gui d'Uissel, Guiraut de Borneill, Jaufre Rudel, Marcabru, Pons de Capdoill und Richart de Berbezill mit je 4, Peire Cardenal, Perdigo und Uc de St. Circ mit je 3, Arnaut Daniel, Guillem Magret, Mönch von Montaudo, Peire d'Alvernhe und Raimon Jordan mit je 2 überlieferten Melodien.

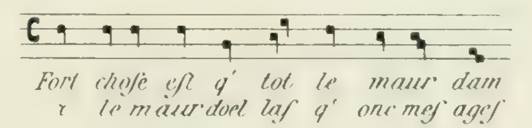
[1] Vgl. Verzeichnis No. 75, 77, 78.

[2] Siehe Verzeichnis No. 183—185.

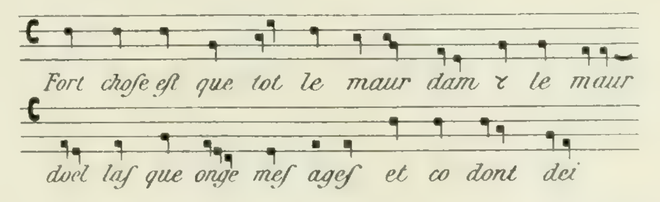
[3] *De vulgari eloquentia* II 3.

Von den 16 Troubadours: Albert de Sestaro, Beatritz de Dia, Bertran de Born, Cadenet, Daude de Pradas, Graf v. Poitou, Guillem Ademar, Guillem Augier, Guillem de St. Leydier, Jordan Bonel, Matfre Ermengau, Peire Raimon de Toloza, Pistoleta, Pons d'Ortafas, Raimbaut d'Aurenga und Ue Brunec ist nur je eine Melodie überliefert.

Betrachten wir nun das gegenseitige Verhältnis, in welchem die Handschriften, in denen diese Melodien überliefert sind, zueinander stehen, so finden wir, daß keine der uns erhaltenen Handschriften einer anderen der heute bekannten für die Eintragung der Noten unmittelbar als Vorlage gedient haben kann[1]. Die Varianten sind durchweg zu bedeutend, als daß man auf direkte Abschrift schließen könnte; außerdem würden wohl auch jedesmal die anderen in einer der Vorlagen befindlichen Melodien abgeschrieben worden sein, und es wären nicht so viele Notensysteme in R, G und H leer geblieben. Daß die Noten abgeschrieben und nicht etwa aus dem Gedächtnis niedergeschrieben wurden, haben wir schon bei Beschreibung der einzelnen Handschriften aus der Dehnung des Textes und aus den auffallenden, alleinstehenden Versetzungszeichen gefolgert. Eine Ausnahme scheint uns das am Schlusse des Gedichts über den dritten Kreuzzug in der Handschrift Rom, *Vat. Reg. 1659* fol. 89 zitierte Klagelied des Gaucelm Faidit über den Tod des Königs Richard Löwenherz zu bilden, welches ganz den Charakter einer aus dem Gedächtnis, ohne Vorlage gefertigten Kopie trägt. Der Schreiber hatte den zweiten Vers unmittelbar unter den ersten gesetzt, anstatt den für die Einzeichnung der Notenlinien nötigen Raum zu lassen. Er begann deshalb das Lied noch einmal von vorne, und richtete sich diesmal so ein, daß zwischen den einzelnen Textzeilen der nötige Raum frei blieb. In der ersten Aufzeichnung setzte er die Noten folgendermaßen über:



Bei der zweiten Aufzeichnung[2] bemerken wir sowohl im Text als auch in den Noten gewisse Abweichungen, die für die Annahme sprechen, daß die Niederschrift ohne schriftliche Vorlage bewerkstelligt worden ist:



Das erste Mal setzt er nach Verszeilen ab, das zweite Mal zeichnet er das Lied prosaartig auf.

Die Annahme, daß die Troubadourmelodien, wie sie uns in den verschiedenen Handschriften überliefert sind, alle unmittelbar von dem Autographo, oder aus Originalquellen abgeschrieben sein könnten, ist ebenso aus den auf der vorhergehenden Seite angeführten Gründen ausgeschlossen. In Wirklichkeit gehen also die erhaltenen Troubadourmelodien auf verschiedene verlorene Quellen zurück, wie es auch für die Texte nachgewiesen ist[3]. Nur zwischen den zwei ältesten Handschriften W und X einerseits, und G : W X anderseits läßt die größere Übereinstimmung der musikalischen Lesarten auf Verwandtschaft der benutzten Vorlagen schließen, während ein Teil der Lieder aus R eine abgesonderte Stellung einnimmt.

[1] Man vergleiche auch die auf den Text bezüglichen Feststellungen der Abhängigkeit der Handschriften in Gröbers *Liedersamml. d. Troub.* S. 656 ff.

[2] Die Notenlinien sind in der Handschrift schwer zu erkennen.

[3] Gröber, *Liedersamml. d. Troub.* a. a. O. S. 656 ff.

Wir haben zu Anfang der Beschreibung von R[1] bemerkt, daß von den 1160 dort überlieferten Gedichten nur 160 notiert sind, während 696 Lieder zwischen leergebliebenen Notenlinien stehen. Es ist nun die Frage, welchem Umstande es zuzuschreiben ist, daß von der beträchtlichen Anzahl der in R enthaltenen Gedichte nur der siebente Teil die Melodien bringt, und daß überhaupt von den ungefähr 2600 bekannten Troubadourliedern kaum zu einem Zehntel die zugehörigen Sangesweisen auf uns gekommen sind.

Die diesbezüglichen Ansichten der Romanisten sind geteilt. P. Meyer hält für möglich, daß in der letzten Periode der Troubadourlyrik Lieder in Canzonenform gedichtet wurden, ohne gesungen zu werden[2]. Wie wir aber aus der oben S. 29 ff. aufgestellten Liste ersehen können, sind auch Melodien von Dichtern der letzten Periode überliefert, und außerdem sind alle Liederhandschriften, welche notiert werden sollten, durchweg[3] so eingerichtet, daß jedesmal die erste Strophe eines jeden Liedes, welcher Periode der betreffende Dichter auch angehören mochte, für die Aufnahme der Melodie eingerichtet wurde, indem entweder der Raum für die Notenlinien frei gelassen wurde, oder indem der Schreiber die Notenlinien gleichzeitig mit dem Text der ersten Strophe zog. Diese Mühe hätten sich die Veranstalter oder die Kopisten der Handschriften sicherlich erspart, wenn sie nicht gewußt hätten, daß die betreffenden Lieder Melodien besaßen. Die Ansicht P. Meyers steht auch im Widerspruch mit den Gesetzen der Toulouser Meistersinger[4], nach welchen von den gebräuchlichen Kunstformen nur die Tenzone nicht unbedingt eine Sangesweise haben mußte: *non es de necessitat ques* [tenzo] *haia so*[5], während bei allen anderen Liedgattungen die Melodie obligatorisch war, und je nach Form und Inhalt des Gedichtes eine entsprechende, charakteristische Färbung haben sollte[6].

In Handschrift R sind ungefähr 2000 Notensysteme leer geblieben, in G ebensoviel, in X 400; in den nordfranzösischen Chansonniers Paris, *B. Nat. fr. 12615* stehen ca. 400, in *Fr. 847* ca. 300, in W ca. 200, in Rom, *Vat. Reg. 1490* ca. 200 unausgefüllte Notensysteme.

Man kann unmöglich annehmen, daß die Kompilatoren der Liedersammlungen ohne Ursache die viel Raum erfordernden Notenlinien gezogen hätten, wenn sie nicht die Melodie vor Augen oder vielleicht auch teilweise im Gedächtnis gehabt hätten. Ebenso unwahrscheinlich ist es, daß die Abschreiber der Texte auf die bloße Erwartung hin, Melodien würden sich vielleicht irgendwoher zu den mitgeteilten Texten finden, die ersten Strophen zwischen Notenlinien gesetzt hätten, wenn man durchweg sieht, wie sparsam jeder Quadratzentimeter des teuren Pergaments innerhalb der Textkolumnen ausgenutzt wurde.

Wenn schon alle Lieder singbar waren, so gab es doch unter der beträchtlichen Anzahl von ursprünglichen Melodien einen guten Teil von minderwertigen und nicht lebensfähigen und von solchen, welche keine eigene Weise hatten, sondern auf ältere, bekannte oder beliebte Melodien gesungen wurden. Die Eigentümer der Sammlungen ließen möglicherweise auch nur solche Melodien eintragen, die es nach ihrem persönlichen Urteil verlohnte, abzuschreiben. Es ist leicht verständlich, daß nach Verlauf von hundert und noch mehr Jahren ein beträchtlicher Teil der Troubadourkompositionen[7] dem unvermeidlichen Schicksal der Vergessenheit zum Opfer gefallen

[1] Siehe oben S. 11 Anm. 3.

[2] *Les derniers troub.* a. a. O. S. 85.

[3] Abgesehen von späteren Nachtragungen.

[4] *Las leys d'amors*, herausg. v. Gatien-Arnoult (Toulouse 1841—1843).

[5] *Leys* I 344.

[6] Dieselben Bestimmungen enthält auch die *Doctrina de compondre dictats*, herausg. v. P. Meyer. Romania VI 353 ff.

[7] Für die befremdende Tatsache, daß von der ganzen altitalienischen Lyrik bis ins 14. Jahrhundert zu keinem einzigen Liede die Noten auf uns gekommen sind, können wir keine andere Erklärung finden, als die, daß

war, und auch von den überlebenden Melodien mußte es den Kompilatoren gestattet sein, nach persönlichem Geschmack über die Aufnahme auch der Melodien in ihre Handschriften zu entscheiden. Nur in vereinzelten Fällen gingen nachweisbar die Veranstalter von Handschriften darauf aus, möglichst viele Liedgattungen nebst den zugehörigen Melodien zu sammeln, wie dies in den Handschriften W, Paris *Fr. 12615* und *Fr. 846*, sowie in mehreren Handschriften mit mehrstimmigen Kompositionen zu erkennen ist.

In der Handschrift R sind auf den ersten Folien, auf welchen die Lieder der ältesten Troubadours stehen[1], nur die Melodien zu den Liedern No. 4, 10, 15, 22, 43, 51 und 58[2] mitgeteilt. Alle anderen Lieder von No. 1 bis 76 bieten nur Textkolumnen ohne Notenlinien, mit Ausnahme der Lieder No. 19, 39, 65 und 74, bei welchen die ersten Strophen mit Notenlinien versehen sind. Dies berechtigt zu der Annahme, daß dem Schreiber von R in der für r^1 benutzten Quelle die Noten ebenfalls nur zu den Liedern vorgelegen haben, deren erste Strophe er linierte resp. notierte. Die Abschnitte r^2 bis r^{10}, von No. 76 bis 920 sind ausnahmslos für die erste Strophe eines jeden Liedes mit den nötigen Notenlinien versehen und waren also von vornherein dazu bestimmt, ausgefüllt zu werden. Die Einzeichnung der Noten erfolgte jedoch nicht gleichzeitig, sondern sporadisch, in verschiedenen Zeiten, von verschiedenen Händen[3], wahrscheinlich nach dem Material, das auch dem Textschreiber für die Abschrift der Worte vorgelegen hatte, doch wäre es nicht ausgeschlossen, daß bei einigen Liedern die Noten aus anderen Quellen geschöpft wurden als denen, welche zur Kopie der Texte benützt worden waren.

Abgesehen von den verschiedenen Arten der Schlüssel- und Ligaturenbildungen können wir das relative Alter der Noten auch an rein äußerlichen Merkmalen erkennen. Wir haben schon oben bei der Beschreibung der Handschriften darauf hingewiesen, daß die am Kopf der Zeilen angebrachten Schlüssel oder die Anfangsnoten durch die Initialen oder durch die Schnörkel der Randverzierungen teilweise verdeckt sind; wir erkennen in diesen Fällen untrüglich, daß die Noten älter sind als die Illuminationen, und ihre Eintragung ist dann mit größerer Wahrscheinlichkeit in die Zeit der Niederschrift des Textes zu setzen. Umgekehrt sprechen die Fälle, wo Schlüssel oder Noten wegen der Initialen oder farbigen Randleisten verschoben werden mußten, dafür, daß zwischen der Niederschrift des Textes und der Noten ein gewisser Zeitraum liegt. Die letztere Erscheinung tritt in den Liederhandschriften nur selten auf, in R z. B. bei den Liedern des Bernart de Ventadorn, fol. 56—58 und des G. Riquier. Die große Mehrzahl der überlieferten Melodien sind älter als die Initial- und Randverzierungen. Besonders bemerkenswert und durchgehend ist diese Erscheinung in den Trouvèreliederhandschriften, in welchen außerdem zuweilen noch Text und Noten von ein und derselbdn Hand geschrieben zu sein scheinen, wie z. B. in den Handschriften Paris, *Fr. 844* (?), *845*, *846*, *847* und Paris, *Arsenal 5198*.

Wir werden auf die Bedeutung dieser Feststellungen in einem späteren Abschnitt unserer Arbeit zurückzukommeu haben.

Wenn wir nun die angeführten musikalischen Denkmäler verstehen und würdigen wollen, so müssen wir sie vor allem zunächst lesen und interpretieren können. Die Lesung der Melodien als solche, d. h. die melodische Aufeinanderfolge der Intervalle, bietet ja dem auch nur elementar musikalisch Gebildeten keine Schwierigkeiten, da die Noten zwischen Notenlinien stehen. Die Bestimmung der den einzelnen Noten im Vortrag zukommenden Dauerwerte, der Rhythmus der

die Pflege der gesungenen Canzonen in Italien auf die unmittelbare Einwirkung der Troubadour- und Trouvère-Lyrik zurückzuführen ist und demnach um ein Jahrhundert hinter diesen zurückblieb, bis sie, sich auf eigenen Füßen entwickelnd, bald ihre Vorgänger überholte.

[1] Vgl. Gröber, *Die Liedersamml* a. a. O. S. 369 ff.

[2] Nach dem von P. Meyer, *Les dern. troub.* a. a. O. S. 157 ff., aufgestellten Verzeichnis aufgezählt.

[3] Siehe oben S. 14.

Melodien ist jedoch nicht so leicht zu erkennen, und über diese Frage herrschen noch heute, wie wir es schon in der Einleitung hervorgehoben haben, unter den Musikhistorikern die verschiedensten Ansichten. Um dieser Sachlage abzuhelfen, haben wir daher zu versuchen, das Problem von der Aufzeichnungsweise der Troubadourmelodien und von der Dauer der Notenzeichen in den in Frage kommenden Liederhandschriften methodisch zu lösen. Der Satz ist oft wiederholt worden, daß die Noten der Quadrat- oder Choralnotation, da sie keine Dauerwerte anzeigen, keinen Aufschluß über den rhythmischen Charakter einer Komposition geben; aber angesichts eines so trefflichen Materials, wie es zur Verfügung steht, muß doch endlich bei den immer wiederkehrenden Kontroversen in der Frage einmal an der Hand der bisher unbenutzten Denkmäler zu entscheiden gesucht werden, ob übereinstimmende Ansichten darüber wirklich nicht zu gewinnen sind. Es gilt daher zunächst zu ermitteln, wie die Melodien in unseren musikalischen Denkmälern geschrieben, und wie sie zu lesen sind.

---

3. Die Notenschrift in den Liederhandschriften der Troubadours.

A.

Beschreibung der Tonzeichen.

Zunächst werden wir festzustellen haben, welches die zur Aufzeichnung der Melodien in den Liedersammlungen der Troubadours verwerteten Notenzeichen überhaupt sind.

Allgemein gilt hier der Satz, daß die für uns in Betracht kommenden Zeichen äußerlich mit den vom 11. bis zum 14. Jahrhundert zur Niederschrift der gesamten ein- und auch bis in die zweite Hälfte des 13. Jahrhunderts der mehrstimmigen Musik, sowie mit den bis auf den heutigen Tag im cantus planus der Liturgie der katholischen Kirche gebräuchlichen, schwarz gefüllten Quadratnoten identisch sind. Nur der Unterschied besteht ja zwischen den Noten der mittelalterlichen Handschriften und einigen Ausgaben der heutigen Choralnotation, daß dort die cauda der Noten nicht nach oben oder nach unten gerichtet ist, je nachdem die Noten über oder unter der mittleren Linie stehen. Diese heute für die gewöhnliche Notation allgemein übliche, auch in Choraldrucken bisweilen, wenn auch seltener angewandte Schreibweise ist später aus sozusagen kalligraphischen Rücksichten getroffen worden. Gotische, oder Hufeisennoten, wie sie zur Aufzeichnung von deutschen Minneliedern verwandt wurden, kommen in den Handschriften der romanischen Minnedichter nicht vor.

Die Troubadourmelodien sind in der Regel in vier- oder fünflinige, mit roter Tinte gezogene Notensysteme eingetragen. Ausnahmsweise kommen auch zwei- bis achtlinige[1] und schwarze[2] Systeme vor.

Am Kopfe eines jeden Systems ist der die Tonhöhe festlegende Schlüssel angegeben. Der F-Schlüssel als ♩ oder als ♩ oder ♩ oder auch als ♩, und der C-Schlüssel als ♩ sind vorwiegend. Je nachdem es der Umfang der Melodie verlangt, kommen sie auf allen möglichen Stufen des Notensystems vor. Ganz vereinzelt finden wir die Schlüssel durch die betreffende Tonbezeichnung ausgedrückt, wie es in den ältesten Aufzeichnungen nach der Einführung der Notenlinien üblich war. Ähnliche Schlüssel sind zu finden im Mysterium der hl. Agnes fol. 72r° (f a c), v° (a c), fol. 73r° (f c), fol. 80v° (f a c), fol. 84v° (a) und fol. 85r° (f a).

Vereinzelt finden wir in Handschrift R den G-Schlüssel[3].

Die gebräuchlichsten Noten sind die kaudierte und nicht kaudierte Quadratnote, Longa und Brevis (▀ ▀), wenn wir uns der in den Musiktraktaten des Mittelalters üblichen Terminologie

[1] Siehe oben S. 24 Anm. 5.

[2] S. z. B. im Anhang der Handschrift Paris, *Bibl. Nat. fr. 24406*, fol. 148–155.

[3] Nicht etwa den Violin-G-Schlüssel 𝄞 sondern ein G auf der vierten oder fünften Linie.

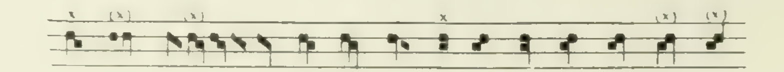
bedienen. Bei vielen Schreibern ist die cauda der Longa so undeutlich und so klein, daß diese beiden Notenformen häufig gar nicht voneinander zu unterscheiden sind. Der Schreiber z. B., von dem die Noten der Handschrift Paris, *Arsenal No. 5198* herrühren, gibt die Longa unterschiedslos als ¶ ¶ ♦ ♦ wieder. Die Duplex-longa (▬) steht oft als letzte oder vorletzte Note einer Notengruppe, in der Regel am Ende der Melodie. Die Raute (♦) später Semibrevis genannt, kommt selten vereinzelt vor, häufiger dagegen in Tongruppen. Diese Tongruppen, d. h. mehrere Töne, die zu einer Silbe gehören, sind als Ligaturen oder als Konjunkturen geschrieben; als Ligaturen, wenn mehrere Noten in einem Notenkörper vereinigt geschrieben sind, z. B. oder : als Konjunkturen, wenn besonders wegen der Verwendung von Rauten die Noten nur eng aneinander gerückt, aber nicht miteinander verbunden geschrieben sind, z. B. , usw. Ligaturen und Konjunkturen sind in den notierten Liederhandschriften der Troubadours und Trouvères in den mannigfaltigsten Kombinationen von zwei bis elf Noten belegt. Die Annahme H. Riemanns[1], daß selten vier- und mehrtönige Ligaturen oder Konjunkturen bei den Trouvères und Minnesängern vorkommen, ist für die ersteren unzutreffend, wie es die nachfolgende Übersichtstafel beweisen wird. Einige Notenschreiber verwenden auffallend oft die Raute in drei- bis siebentönigen Konjunkturen, sogar am Liedende; wir führen hier einige Stellen aus den Liedern No. 76, 167, 185 und 188 an.

No. 76 *plaz chanz* 167 *ue* 185 *da-fan* 188 *soue*

Eigentliche *plicae*, entsprechend den *liquescentes* der Neumenschrift, sind von den nur plikenartig kaudierten Ligaturen, die bloß als Schreibereigentümlichkeiten zu betrachten sind, wohl zu unterscheiden. Die Figuren , , z. B. sind in der Regel *plicae*, der Strich rechts deutet ein Hinübergleiten des letzten Tones zum nächstfolgenden an, während die meisten abwärts kaudierten Ligaturen, wie z. B. , , nur Schreibarten für die regulären Formen , , sind, die mit gleichem Recht auch , , , , usw. geschrieben werden konnten.

Wir lassen eine Übersichtstafel der wichtigsten, in den Liederhandschriften belegten Ligaturen- und Konjunkturenvarianten folgen, indem wir sie nach steigender Notenzahl ordnen. Die Metzer Neumen der Handschrift X haben wir der Gleichförmigkeit halber in Quadratnoten umgeschrieben. Die regulären, mit dem Vorbild der Neumenschrift übereinstimmenden Formen der Quadratnotation sind in den zwei- bis viertönigen Gruppen durch ×, die plizierten durch (×) gekennzeichnet.

Zweitönige Notengruppen. *Binariae*, enstanden aus *Podatus* oder *Clivis* , *Epiphonus* oder *Cephalicus* der Neumenschrift:

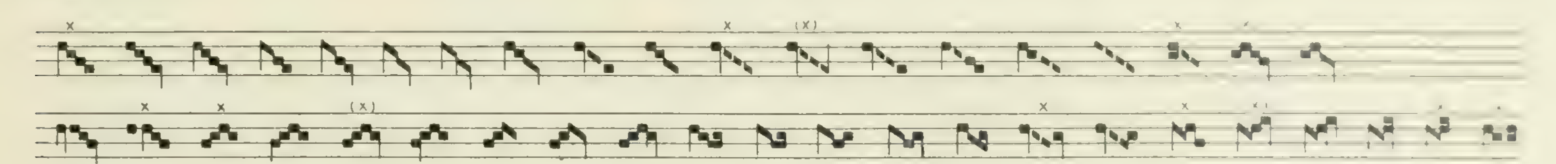


[1] Mus. Wochenblatt 1897 S. 450.

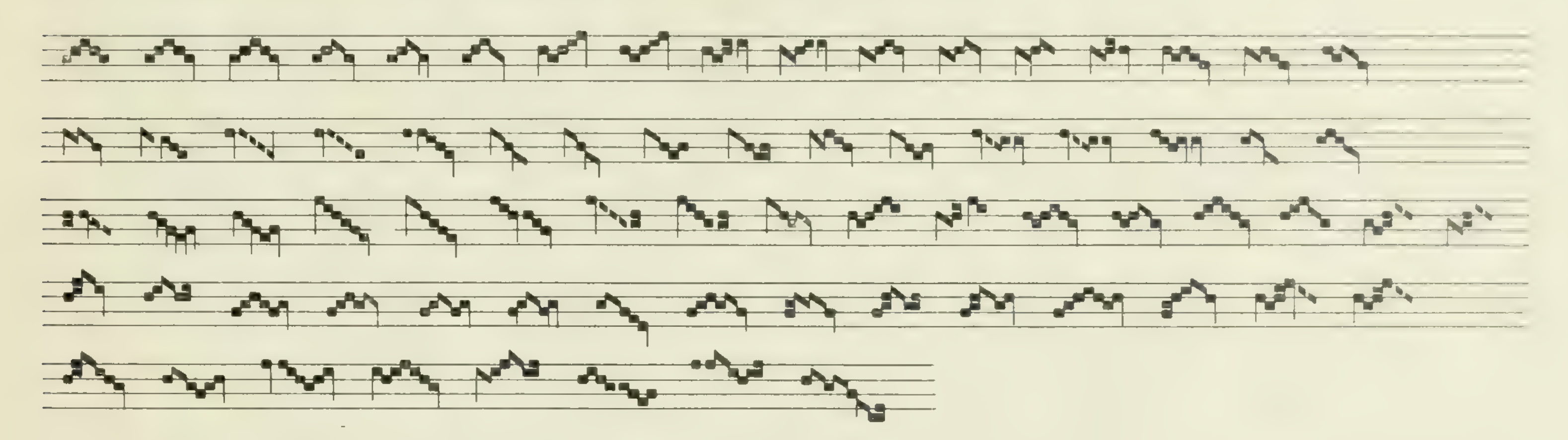
Dreitönige Gruppen, *Ternariae*, entstanden aus *Climacus* . *Porrectus* . *Scandicus* . *Torculus* , oder einer *Binaria*, in welcher eine der beiden Noten verdoppelt ist:



Viertönige Gruppen, *Quaternariae*, setzen sich meist aus der Wiederholung der Grundelemente *Virga* / oder *Punctus* . unter sich, oder in Verbindung mit einer *Bi-* oder *Ternaria* zusammen.



Fünf- und mehrtönige Notengruppen werden aus den Kombinationen von regulären und plizierten Punkten und Virgen, Bi- und Ternarien gebildet.



Die äußere Form der einzelnen Ligaturen war von der steigenden oder fallenden melodischen Bewegung abhängig, jedoch läßt sich bei keinem der Schreiber, von denen die Troubadour-Melodien herrühren, eine konsequente Schreibweise für melodisch gleichgerichtete Figuren nachweisen. Die Art und Weise der Ligaturen- und Konjunkturenbildung hing auch von dem für die Eintragung einer Tonfolge verfügbaren Platz ab. War der Text mit Überlegung geschrieben und an melodisch reicheren Stellen etwas gesperrt, so konnte der Notenschreiber die Ligaturen bequem und sauber eintragen. Hatte aber der Textschreiber viele Abkürzungen verwandt, so blieb dem Notenschreiber nichts anderes übrig, als zu suchen, seine Ligaturen so gut wie möglich durch Übereinandersetzen von Noten über die zugehörigen Textsilben zu bringen. Auf diese Weise erklären wir uns Ligaturen wie: a) oder b) , wo sieben Noten den Raum von vier Noten ausfüllen. In unserer modernen Notation würden diese beiden Ligaturen — abgesehen vom Rhythmus — folgendermaßen geschrieben werden:



Wir bemerken an diesem Beispiele, daß sich die Quadratnotenschrift enger zusammenschreiben ließ als unsere moderne Notenschrift.

Auch in dem Punkte weicht jene von dieser ab, als sie die Versetzungs- und Auflösungszeichen, b rotundum ♭, und b quadratum ♮, nicht immer setzt, wo sie nach den Regeln unserer heutigen Notierungsweise zu stehen hätten; das ♭ diente nicht nur zur Erniedrigung des Tones, vor welchem es gesetzt war, es hatte auch die Wirkung unseres Auflösungszeichens in den Fällen, wo der betreffende Ton unter dem Einfluß eines Erhöhungszeichens stand. Umgekehrt konnte das ♮ ebensowohl eine Erhöhung des folgenden Tones andeuten, als einen durch ein ♭ erniedrigten Ton in seine normale Lage zurückbringen[1]. Ferner wurden oft die Alterationen als selbstverständlich vorausgesetzt und nicht aufgezeichnet, wo wir sie erwarten würden. Zuweilen trifft es sich glücklicherweise bei Melodien, die mehrmals überliefert sind, daß ein Notenschreiber die chromatischen Alterationszeichen sorgfältiger als der andere angegeben hat. Ein recht typisches Beispiel für einen ähnlichen Fall liefert uns der Schreiber der Trouvèrehandschrift Paris, *Arsenal Ms. Nr. 5198*. Auf S. 107b dieser Handschrift befindet sich das Lied: *A vous aman; plus qua nule autre gent* vom Chastelains de Couci, notiert. Auf sämtlichen elf Zeilen, welche die Melodie ausfüllt, ist am Schlüssel das Erniedrigungszeichen ♭ angegeben. Auf S. 311a derselben Handschrift steht nun dieselbe Melodie, von demselben Schreiber aufgezeichnet, über dem Text: *Li chastelains de couci ama tant . . . por ce ferai ma conplainte en son chant*, worin die Entlehnung der Melodie angegeben ist, jedoch ist in dieser zweiten, sonst melodisch mit der ersteren genau übereinstimmenden Fassung kein einziges Versetzungszeichen vorgeschrieben.

Auch da, wo ein mehrfach überliefertes Lied in einer der Aufzeichnungen transponiert worden ist, können wir zuweilen aus der damit verbundenen Verlegung der Halbtonintervalle entnehmen, ob wir die betreffenden Töne zu alterieren haben oder nicht. Die Handschriften W und Paris, *Bibl. Nat. fr. 846* sind, wie wir es schon bei der Beschreibung hervorgehoben haben, sorgfältiger ausgeführt und setzen auch die Alterationszeichen regelmäßiger als die andern Handschriften. In dem Liede No. 46, *Bela m'es la votz autana*, W fol. 196a, ist z. B. fünfmal das ♭ und zweimal es (e♭) vorgeschrieben.

Unter den in mehreren Handschriften überlieferten Troubadour-Melodien sind die folgenden in einer der erhaltenen Fassungen transponiert worden: No. 25, 28, 31, 37, 40, 51, 56, 68, 136, 162, 171, 190, 225 und 226. Auch in den Chansonniers der Trouvères tritt diese Erscheinung regelmäßig zutage. Die Tonhöhe der Lieder wurde demnach in bestimmten Fällen durch Transposition den Stimmmitteln der Veranstalter angepaßt, für Tenor- oder Baßstimme zurechtgelegt.

Die mehrfache, von verschiedenen Quellen und verschiedenen Notenschreibern herrührende Überlieferung einer identischen Melodie in mehreren Handschriften ist zur Feststellung der zahlreichen Einzelheiten, die zur musikalischen Textkritik erforderlich sind, von großer Wichtigkeit; ohne diese Kontrolle dürften wir infolge der Unzuverlässigkeit mancher Kopisten der Überlieferung nur ein beschränktes Zutrauen schenken. Die Unsicherheit der Tradition wird außerdem noch dadurch begünstigt, daß der sonst übliche Custos, welcher am Ende einer jeden Zeile den Anfangston der nächstfolgenden Zeile angab und vielfach auch bei jedem Schlüsselwechsel innerhalb der Zeile gesetzt wurde, mit Hilfe dessen also fehlerhafte Schlüsselveränderungen erkannt und berichtigt werden konnten, mit Ausnahme der Handschrift G und einiger vereinzelter Fälle in Handschrift R und im Mysterium der hl. Agnes, in den Troubadour- und Trouvèrehandschriften gänzlich fehlt.

Tempo- oder Textangaben, sowie die Abtrennung unter sich gleicher Takteinheiten durch Taktstriche bestanden in jener Zeit noch nicht; erst seit dem 17. Jahrhundert wurde die Einzeichnung der Taktstriche allgemein durchgeführt.

[1] Das ♮ hat allgemein erst seit dem 18. Jahrhundert seine moderne Bedeutung als Auflösungszeichen des ♭ und des ♯.

Bei jedem Schreiber verschieden gebraucht und unregelmäßig finden sich in den Melodienaufzeichnungen der Handschriften durch ein oder mehrere Spatien gehende Vertikalstriche, die lange Zeit als richtige Pausen aufgefaßt wurden; wir werden in einem folgenden Abschnitt[1] festzustellen haben, was diese Vertikalstriche wirklich bedeuten können; einstweilen wollen wir uns mit der Feststellung begnügen, daß es keine gemessenen Pausen sind.

In dem Liede No. 31, *Conortz era sai,* R. fol. 57d, dessen ganze Melodie aus der Wiederholung von je vier kleinen Sätzen besteht, ist am Ende der ersten melodischen Satzgruppe ein Doppelstrich gezogen, der vielleicht zur Angabe des *da capo* dient; evident ist das im Tenor des in der Handschrift Paris, *Fr. 846* zweistimmig überlieferten französischen Liedes *Bien mont amors entrepris* der Fall. In der *„canso redonda“* des G. Riquier, *Pus sabers nom val*, No. 123, R. fol. 107c[1] ist die Cobla (Strophe) von dem Refrain durch ein Kreuz getrennt. Manche Schreiber hatten die Eigentümlichkeit, die zu den einzelnen Wörtern gehörigen Noten durch Vertikalstriche abzugrenzen. Am auffallendsten ist diese Erscheinung in einigen Liedern des Mysteriums des hl. Agnes[2], und bei dem Schreiber, der die Noten zu dem zweiten Teil der Handschrift Paris, *Bibl. Nat. fr. 1591,* (Schwan R^2) gesetzt hat. Im Gegensatz dazu gibt es wieder andere Schreiber, die überhaupt keine Vertikalstriche verwenden, weder an den Vers- und Periodenenden, noch an Cäsurstellen. Als ein prägnantes Beispiel dafür zitieren wir die Handschrift X. Auch in zahlreichen Melodien der Handschrift Rom, *Vat. Reg. 1490,* fehlen diese Striche gänzlich. In der Trouvèreliederhandschrift Paris, *Arsenal No. 5198* befinden sich solche Vertikalstriche in der Regel nur nach musikalischen Doppelsätzen, nach dem Auf- und Abgesang, oder am Schluß einer Periode.

Andere Tonzeichen als die hier angeführten sind uns in den handschriftlichen Aufzeichnungen der Troubadour-Melodien nicht begegnet.

---

[1] Siehe unten die Besprechung des Beispiels 24.

[2] Siehe unten Beispiel 18, α β γ.

B.

Bestimmung der Notenschrift.

I. Die Handschriften der Troubadours.

Nach der Aufzählung und Beschreibung der in den Handschriften zur Aufzeichnung der Troubadourmelodien verwandten Tonzeichen kommen wir zu dem Ergebnis, daß zwar die Noten selbst in Bezug auf Ligaturen- und Konjunkturenbildung mannigfaltig sind, daß jedoch alle weiteren, heute gebräuchlichen Angaben der Notenschreibweise fehlen. In der ganzen mittelalterlichen, nicht gemessenen Musik, überall also, wo die unzweideutigen Begriffe Takt und Tempo noch nicht in der Schrift zum Ausdruck kamen, entsprachen gleichen Zeichen nicht gleiche Zeiten. Bezeichnungen für die dynamischen Intensitätsunterschiede, entsprechend unseren heutigen *piano, forte, crescendo* usw., gab es im Mittelalter nirgends. Die praktische Ausführung, der Vortrag der Melodien war, abgesehen vom Rhythmus, unbezeichnet und schien dem Verständnis und dem Geschmack des Sängers oder des Spielmanns überlassen.

Bekanntlich hat in unserer modernen Notation jede einzelne Note in jedem Tonstück ihren von dem Tempo abhängigen, in der Zeit gemessenen und durch das Metronom genau bestimmbaren Dauerwert[1]. Anders stand es um die Bestimmung der Zeitdauer vermittelst der Zeichen der Quadratnotenschrift, in welcher Longa, Brevis und Semibrevis in ein und demselben Liede beliebig viele Dauerwerte haben und ohne irgendwelchen Einfluß auf die rhythmische Ausführung auszuüben, unterschiedslos, nach der Willkür der Schreiber durch einander ersetzt werden konnten. In diesem Umstande ist auch die Erklärung für die überreiche Mannigfaltigkeit der Ligaturen und Konjunkturen[2] zu suchen, deren Urformen bereits in den Neumen der ältesten abendländischen Musikaufzeichnung zu erkennen sind.

Die Neumenschrift gab nur Auskunft über die Verteilung der Noten und Notengruppen zu den einzelnen Textsilben, sie deutete manches über den Vortrag und die Auf- und Abwärtsbewegung der Melodie innerhalb der einzelnen Notengruppen an. Die Tonhöhe der einzelnen Töne konnte sie noch nicht aufzeichnen. Ein bedeutender Fortschritt war die Erfindung der Notenlinien, die es ermöglichten, die relativen Tonintervalle zu bestimmen. Auf dieser Entwickelungsstufe verharrte die Notenschreibkunst von der Wende des 10. und 11. bis zum 13. Jahrhundert, bis zu der Zeit, wo die freier entwickelte, mehrstimmige Musik die genauere Bestimmung der den einzelnen Noten zukommenden Dauerwerte für gewisse musikalische Formen unentbehrlich machte. Die Mensuralnotenschrift bediente sich der Grundformen der Quadratnotenschrift; sie setzte zwischen longa, brevis und semibrevis bestimmte Wertverhältnisse fest und differenzierte die Formen der Ligaturen, je nach dem rhythmischen Wert, der den einzelnen Tönen der Ligatur zukam; je nachdem die Anfangsnote mit oder ohne Strich *(cauda)* war, und falls mit Strich, diesen links oder rechts, nach unten oder nach oben gerichtet hatte, galt die Ligatur als *cum* oder *sine proprietate*[3], oder *cum opposita proprietate*, und analog, je nach der Form der letzten

[1] So hat z. B. in einem Tonstück, dessen Tempo als ♩ = 120 M angegeben ist, jede halbe Note (𝅗𝅥) den Wert, die Dauer einer Sekunde, jedes Viertel (♩) = $^1/_2$ Sekunde, jedes punktierte Viertel (♩.) = $^3/_4$ Sekunde usw.

[2] Siehe oben die Tongruppentabelle.

[3] Cfr. G. Jakobsthal, *Die Mensuralnotenschrift des 12.—13. Jahrhunderts* (1871), und Johannes Wolf, *Geschichte der Mensuralnotation von 1250—1460* (1904).

Note der Ligatur, als *perfecta* oder *imperfecta*. Die äußerliche Ähnlichkeit der beiden im Prinzip durchaus voneinander verschiedenen Notierungen, Quadrat- und Mensuralnotenschrift, ist Schuld daran, daß bis vor 10 Jahren allgemein, und heute noch von einzelnen Musikhistorikern den Quadratnoten der mittelalterlichen Monodien mit Unrecht mensurale Bedeutung zugeschrieben wird.

Das sicherste Mittel zur Erkenntnis und zum Verständnis der Schreibweisen der einzelnen Notenschreiber und überhaupt zur Lösung des Problems von der Deutung und Interpretation der musikalischen Aufzeichnungen eines Zeitraumes bietet sich in der Einzeluntersuchung und der Vergleichung von Melodien, welche unter möglichst getreuer Beibehaltung des Tonganges in mehreren Aufzeichnungen, sei es von ein und demselben Schreiber herrührend, in einer oder in mehreren Handschriften, oder von mehreren Schreibern, nach verschiedenen Notierungsweisen in möglichst zahlreichen, voneinander unabhängigen Handschriften überliefert sind.

In den Einzelbesprechungen der folgenden Beispiele benennen wir die verschiedenen, untereinander gesetzten Lesarten der einzelnen Nummern nach den Anfangsbuchstaben des griechischen Alphabets. Wir stellen zunächst das Verzeichnis der in diesem Abschnitt gebotenen Notenbeispiele auf.

Beispiel	Verzeichnis No.	Liedanfang	Verfasser	Lesarten
1	120	Per proar si pro privatz	Guiraut Riquier	R fol. 107 (α), 108 (β)
	119	Obs m'agra que mos volers		
2	42	Can vei l'aloete mover	Bern. de Ventad.	R (α), G (β), W (γ), X (δ)
3	63	Fortz causa es que tot	G. Faidit	G (α), W (β), X (γ), η (δ)
4	25	Ab ioi mou lo vers	Bern. de Ventad.	R (α), G (β), W (γ)
5	61	Chant e deport	G. Faidit	R (α), G (β), X (γ)
6	136	Lanquan li jorn son lonc	Jaufre Rudel	R (α), W (β), X (γ)
7	226	Atressi cum lolifanz	Rich. de Berbez.	G (α), W (β), X (γ)
8	31	Conortz era sai eu be	Bern. de Ventad.	G (α), R (β)
9	37	Non es meravilla	" "	G (α), W (β)
10	72	S'om pogues partir	G. Faidit	G (α), X (β)
11	6	Qui la ve en ditz	Aim. de Peguillan	R (α), W (β)
12	34	La doussa votz	Bern. de Ventad.	R (α), X (β)
13	86	Rei glorios verais lums	G. de Borneill	R (α), Chig. (β)
14	186	Ar agues eu mil marcs	Pistoleta	X (α), 846 (β)
15	145	Dregz de natura	M. d'Ermengau	W¹ (α), W² (β)
16	250	Tout cil qui sont	Anon. Rondel	25532 (α), Montp. (β)
17	254	Molt mabellist l'amoros	" Motet	12615 (α), " (β)
18	—	Diable guaras	" Planctus	Chig. fol. 80 (α), 85a (β), 85b (γ)
19	236	Amors m'art con fuoc	" Dansa	W
20	240	Ben volgra s'esser poges	" "	W
21	248	Lautrier cuidai	"	W¹ . . .

Aus dem Gebiete der Trouvèrelyrik werden wir auch einige Proben (siehe Beispiel 22—25) heranziehen, um die Notenschrift zu bestimmen, in welcher sie aufgezeichnet sind. Wir beginnen mit der Untersuchung der Melodien zu provenzalischen Liedern.

[1] Über das weitere Vorkommen dieser Melodie siehe oben S. 27.

B, I.

Besprechung der Notenbeispiele.

Schon oben S. 14 haben wir bemerkt, daß in der Handschrift R die Noten zu den Liedern eines Dichters zuweilen von mehreren Händen herrühren. Zufällig haben nun zwei Lieder des G. Riquier, die unverkennbar von zwei verschiedenen Händen eingetragen worden sind, einen musikalischen Doppelsatz gemeinsam. Es sind die Lieder *Per proar si pro privatz*, No. 120, im November 1283 komponiert, und *Obs m'agra que mos volers*, No. 119, im Februar 1286 verfaßt. Wir führen die identischen Abschnitte hier genau untereinandergesetzt an, um die Verschiedenheit der zur Wiedergabe gleicher Tonfolgen verwandten Tonzeichen augenscheinlich erkennbar zu gestalten.

Beispiel 1.



Beide Melodien sind musikalisch identisch, doch sind von sämtlichen vorkommenden Ligaturen nicht zwei von beiden Schreibern vermittelst gleicher Zeichen wiedergegeben. Für die *ternaria* auf der dritten Silbe von α) setzt der Schreiber von β) die *ligatura descendens* ohne Verwendung der *obliqua*: ; derselbe Fall wiederholt sich auf der folgenden Silbe; α) schreibt die fünftönige Ligatur der vorletzten Silbe des ersten Verses wiederum mit einer *obliqua* , β) hingegen reiht die Noten quadratisch aneinander: .

Restori hat schon[1] die Identität der Melodien zu den Sirventesen *Ar mi posc eu lauzar damor*, No. 150, von Peire Cardenal, mit *Non puosc sofrir qu'a la dolor*, No. 85, von Guir. de Borneill, und von *Rix hom que greu ditz vertat e leu men*, No. 151, von Peire Cardenal, mit *Vers vos soplei donna premeiramen*, No. 202, von Raimon Jordan erkannt. Da aber diese Melodien mehr syllabisch komponiert sind, und infolge der spärlich vorkommenden Ligaturen sich weniger für unsere Zwecke eignen und fast nur Longen aufweisen, möge hier die Feststellung genügen, daß sich auch die wenigen Ligaturen in Bezug auf Notenformen dort nicht entsprechen. In einem ähnlichen gegenseitigen Entlehnungsverhältnis stehen die Lieder *Rassa tan derts e mont e pueja*, No. 44 von Bertran de Born und *Mot m'enueja s'o auzes dire*, No. 147 vom Mönch von Montaudo zueinander. Auch aus diesen beiden von verschiedenen Schreibern herrührenden Aufzeichnungen einer identischen Melodie läßt sich nichts besonders Lehrreiches entnehmen, weil die Melodie syllabisch komponiert ist.

Am besten können wir die Verschiedenheit entsprechender Tonfiguren an den Beispielen verfolgen, wo eine Melodie mit gleichen oder verschiedenen Textunterlagen in mehreren, voneinander unabhängigen Handschriften überliefert ist. Wir halten es für zweckmäßig, dem Leser eine möglichst reiche Auswahl solcher mehrfach aufgezeichneten Melodien vorzuführen, um ihm auf diese Weise zu ermöglichen, die Mannigfaltigkeit der zur graphischen Wiedergabe homogener

[1] *Appunti e note* a. a. O. III 448.

Melodiebestandteile in den mittelalterlichen Handschriften verwandten Noten festzustellen und an diesen Beispielen zu erläutern.

Die beiden folgenden Beispiele 2 und 3 bieten uns je eine Melodie in vier verschiedenen Lesarten.

Beispiel 2.

Das Minnelied *Can vei l'aloete mover*[1] von Bernart de Ventadorn ist in den vier Handschriften G R W X[2] mit der Melodie erhalten.



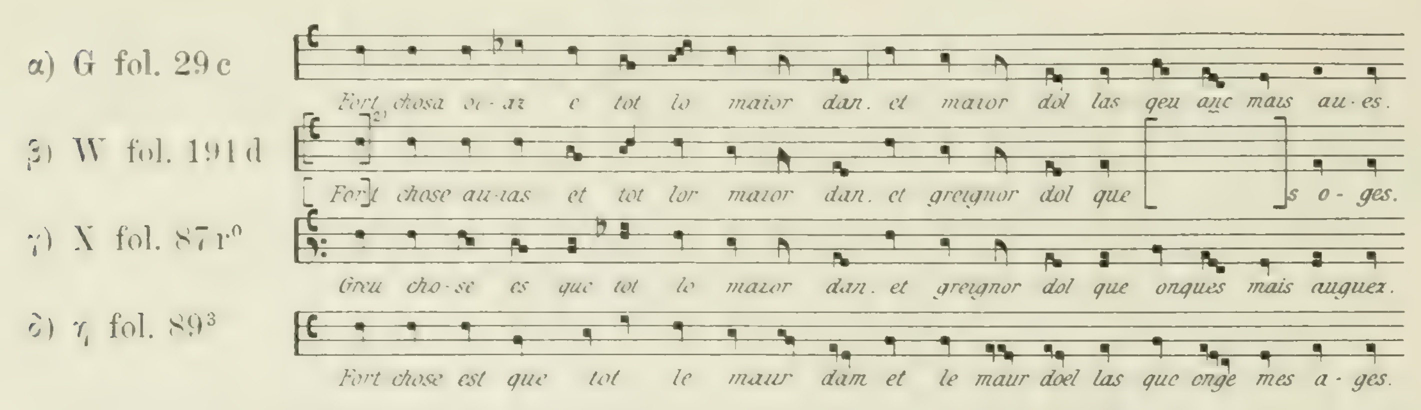
Die fünf ersten Noten stimmen in allen vier Handschriften genau überein. Schon an der sechsten Note jedoch bringt γ eine Variante, indem es die gewöhnlich auf der vorletzten oder letzten Verssilbe angebrachte Tonumspielung umstellt und die *Longa* der Lesarten α β δ durch die *ternaria* ersetzt. Die Tonverzierung auf der Silbe *mo* ist in den vier Handschriften verschieden. In α steht eine mit drei aufsteigenden Stufen schließende *quaternaria* mit der *cauda* rechts, in β eine mit drei fallenden beginnende, regulär mit der *cauda* links geschriebene *Quaternaria*, in γ eine reguläre *ligatura binaria descendens* mit der *cauda* links, und in δ eine reguläre *conjunctura ternaria* mit der *cauda* rechts an der ersten Note; die folgende Silbe *ver* ist in den Lesarten β γ δ durch eine *Longa*, in α durch eine *binaria* notiert. In α und β folgt hierauf ein Vertikalstrich, in γ und δ ist er nicht gezogen. In den ersten Noten des zweiten Verses gehen die Lesarten in zwei Gruppen auseinander, α β : γ δ; auf der sechsten Silbe *con* ist wieder eine Tonumspielung angebracht, die in allen vier Handschriften verschieden ist. In α ist es eine rechtskaudierte *ligatura ternaria descendens*, in β eine *quaternaria*, welche regulär an der ersten Note linkskaudiert ist, in γ eine linkskaudierte *binaria* und in δ eine reguläre *ternaria*. In α fehlt die zu der Silbe [a]*las* gehörige Note; ähnliche Schreibversehen begegnen uns in den Aufzeichnungen der Troubadourmelodien öfters bei ungenauen Kopisten, wie z. B. in der obenbeschriebenen Handschrift G, auch in einigen Trouvèrehandschriften entspricht die Anzahl der Noten oder Notengruppen nicht immer der Silbenzahl der Verse, doch fällt es in der Regel nicht schwer, das Gleichgewicht zwischen Noten- und Silbenzahl wieder herzustellen, unter Benutzung der in anderen Lesarten gebotenen Varianten oder von Parallelstellen.

[1] Siehe oben No. 42 des Verzeichnisses S. 30.

[2] Wie schon oben S. 43 bemerkt, gehen die Lesarten von G: W X öfters zusammen; wir richten unsere Zitate dementsprechend möglichst so ein, daß verwandte Lesarten untereinander zu stehen kommen. Wir setzen die Neumen der Handschrift X der Gleichförmigkeit halber und aus typographischen Rücksichten auch hier, wie in der Tongruppen-Tabelle, in Quadratnoten um. Die Ligaturen bilden wir möglichst den andern Lesarten entsprechend, wo die Lesart der Handschrift X keine bestimmte Form andeutet.

Das folgende Lied, der Planh des Gaucelm Faidit auf den Tod des Königs Richard Löwenherz, ist überliefert in den vier Handschriften G W X η[1].

Beispiel 3.



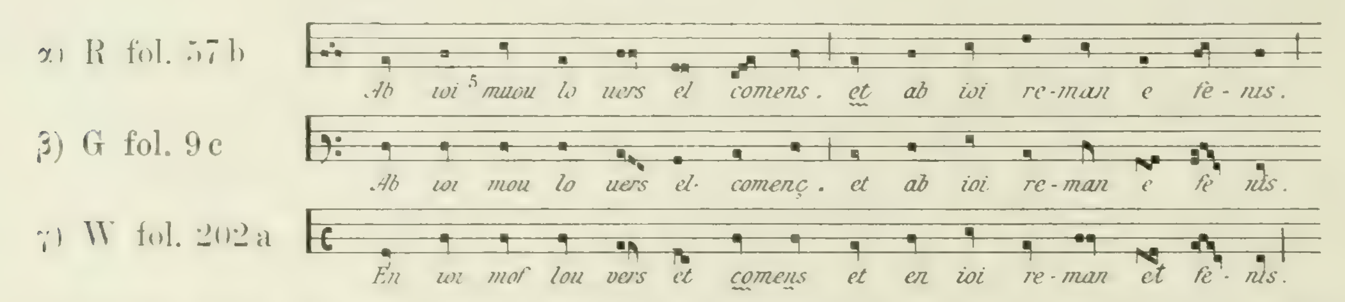
In diesem Beispiel sind die Varianten wesentlicher als im vorhergehenden. Schon bei der dritten Silbe gehen die Lesarten auseinander. γ fällt schleifend von a nach g, steigt wieder stufenweise zum b und kommt auf der siebenten Silbe wieder auf das a zurück; α hat für die ersten fünf Silben je eine einfache Note, Longa; β ersetzt die fünfte *Longa* durch eine reguläre linkskaudierte, fallende *binaria*. Der steigenden *ternaria* auf *lo* in α entspricht auf der vorhergehenden Silbe in β eine aufwärtsplizierte *binaria*. Die *binaria descendens* g f auf der neunten Silbe *or* ist allen vier Lesarten gemeinsam[4], ebenso die folgende *binaria* e d.

Es würde uns zu weit führen und zu viel Raum beanspruchen, wollten wir diese Feststellungen an allen Beispielen eingehend durchführen. Da es uns nur darauf ankommt, dem Leser die Verschiedenheit der zur Wiedergabe im Grund gleicher Melodiebestandteile verwandten Notenzeichen vor Augen zu führen, werden wir bezüglich dieser einfachen Feststellungen in der folgenden Auswahl von Liedanfängen die Beispiele selbst reden lassen.

Die 17 in je drei Handschriften überlieferten Troubadourmelodien bilden die Gruppen G R W, G R X, G W X, R W X und G R Xa.

Aus der mit neun Liedern vertretenen Gruppe G R W wählen wir das Lied No. 25, *Ab ioi mou lo vers el comens*, von Bernart de Ventadorn.

Beispiel 4.



α wendet zur Bezeichnung des Rhythmus abwechselnd *Longae* und *Breves* an, wendet sich also deutlich der Mensuralnotation zu. Wir haben bereits[6] erwähnt, daß die Lieder des Bernard

[1] Verzeichnis No. 63 S. 31.

[2] Die eingeklammerten Stellen fehlen in der Handschrift.

[3] Siehe oben S. 43 ff.

[4] Dem Schreiber von δ scheint nicht bekannt gewesen zu sein, daß auf eine Silbe zu singende Töne auch graphisch durch Ligierung der zusammengehörigen Noten gebunden darzustellen sind.

[5] Nach *ioi* ist in der Handschrift *comens* durchgestrichen.

[6] Siehe oben S. 45.

von Ventadorn in R erst nach der Ausschmückung der Handschrift notiert worden sind. Der Fortschritt, den die Notierung von α gegenüber den Lesarten β γ und den andern in Quadratnotenschrift notierten Liedern der Handschrift R bedeutet, findet seine Erklärung eben darin, daß in R die Noten zu diesem Liede vielleicht ein oder mehrere Dezennien nach den andern eingetragen worden sind[1].

β γ gehen zusammen gegen α; in γ ist die Melodie um eine Quint nach oben transponiert. Der *Plica* auf *vers* in α γ entspricht in β die reguläre dreitönige Konjunktur e d c. In α endigt der zweite Vers auf der Tonika f, in β γ hingegen auf der Dominant, und außerdem ist die vorletzte Silbe *fe* in β durch die fünftönige Koloratur d e f e c, in γ durch die entsprechende Ligatur h c h g hervorgehoben.

Beispiel 5.

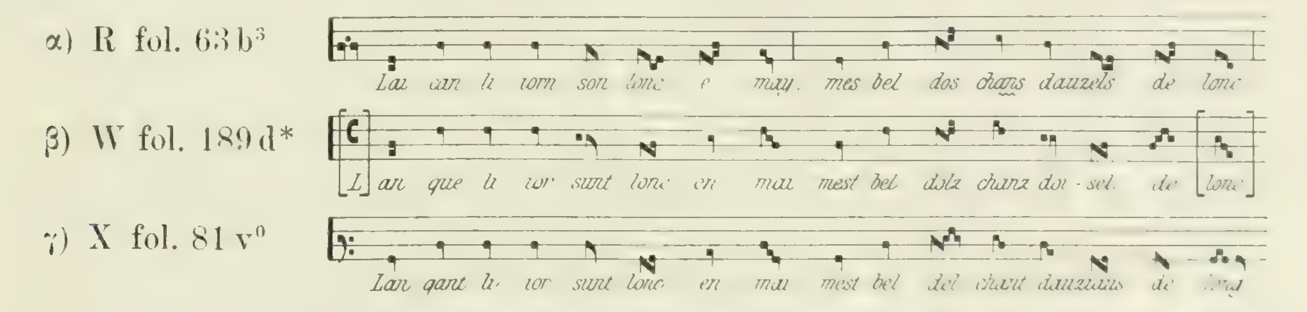
Der Gruppe G R X entlehnen wir das Lied No. 61, *Chant e deport joi domnei e solatz*, von Gaucelm Faidit.



α verwendet zur Aufzeichnung der drei auf die Silbe *port* fallenden Noten die beiderseits kaudierte *ternaria*. β setzt dafür die reguläre Konjunktur ▔▚ ein, γ hingegen umspielt die erste dieser drei Noten, und bildet so die *quaternaria* ▛▚. Die zu dem Worte *solatz* gehörenden Noten sind in den drei Lesarten verschieden aufgezeichnet, trotzdem die Tonfolge g f f e für alle drei Fälle dieselbe ist.

Beispiel 6.

Die Gruppe R W X ist nur mit einer Melodie vertreten. Es ist dies das Lied No. 136, *Lanquan li jorn son lonc en mai*, von Jaufre Rudel, einem der ältesten Troubadours.



Von sämtlichen hier vorkommenden Ligaturen ist keine einzige an den korrespondierenden Stellen aller drei Lesarten wieder zu finden.

[1] Eine solche Umschreibung von Liedern, die in der Vorlage in Quadratnoten geschrieben waren und bei der Abschrift mensural notiert wurden, setzte eine gründliche, musikalische Bildung des betreffenden Kopisten voraus. Die in der Handschrift Paris, *Fr. 846* überlieferten Melodien sind zum großen Teil auf diese Weise umgearbeitet worden.

* In W ist als Verfasser angegeben *Jossiames faidius* (= Gaucelm Faidit). Die Stellen zwischen Klammern [ ] fehlen in der Handschrift.

Beispiel 7.

Auch aus der Gruppe G W X ist nur das eine Lied No. 226, *Atressi cum lolifans*, von Richart de Berbezill zu verzeichnen.

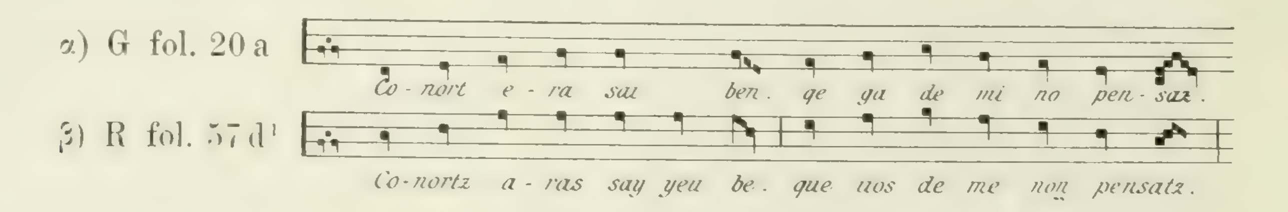


Die Lesarten α β stehen einander näher als γ: β oder α. Der Anfang von α in lauter Longen ist einfach, die Melodie steigt stufenweise von e bis a; in β fällt sie zuerst eine Stufe, von der zweiten bis zur vierten Silbe geht sie parallel mit α. Den drei Longen über *lolifanz* in α entsprechen in β die drei Ligaturen , , . Die *ternaria* auf der Silbe *chai* in α ist in β durch die reguläre *plica ascendens* wiedergegeben. Die Lesart γ weicht merklich von den beiden andern ab, doch ist die melodische Grundlinie unverkennbar mit diesen identisch; die Abweichungen sind auf die Unfähigkeit oder Unachtsamkeit eines der Schreiber zurückzuführen, von denen die unmittelbaren oder die entfernteren Vorlagen herrührten.

Die 35 in je zwei Handschriften überlieferten Troubadourmelodien verteilen sich auf zehn Gruppen, von welchen wir auch je ein Beispiel anführen.

Beispiel 8.

Aus der mit 18 Nummern vertretenen Gruppe G R wählen wir das Lied No. 31, *Conortz era sai eu be*, von Bernart de Ventadorn.



Auf der Silbe *ben* finden wir die dreitönige, fallende Tonfolge in α durch und in β durch die Ligatur ausgedrückt, genau so wie wir es schon im Beispiel 5 α β festgestellt haben. Der sechstönigen Ligatur auf der Silbe *saz* in α steht in β die viertönige gegenüber. Die Melodie ist in β um eine Quint nach oben transponiert. Melodisch stimmen die beiden Lesarten bis auf die unbedeutenden Varianten über der dritten Silbe des ersten und der letzten des zweiten Verses genau überein. Der erste Vers von α zählt eine Silbe zu wenig; daß sie zu ergänzen ist, ergibt sich aus den folgenden Strophen und aus den Lesarten der andern Handschriften, in welchen dieses Lied überliefert ist.

[1] Siehe oben die Besprechung des Notenbeispiels No. 4.

Beispiel 9.

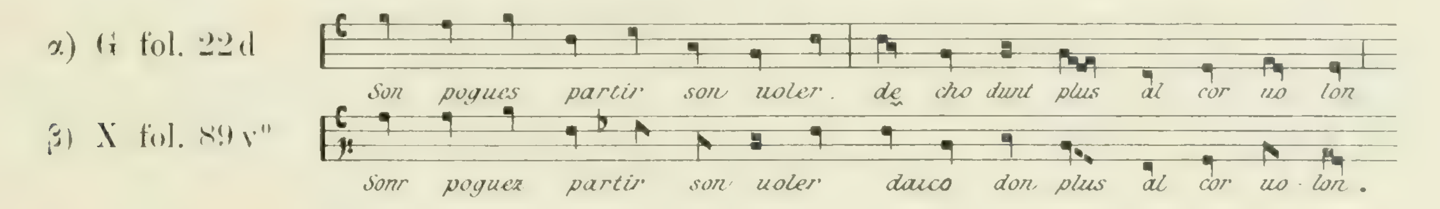
Das Lied No. 37, *Non es meravilla sen chan*, ebenfalls von Bernart de Ventadorn, ist uns in den Handschriften G W erhalten. In G sind die beiden ersten Strophen ganz notiert, und zwar stimmt der Anfang[1] in beiden Lesarten überein.



β ist wiederum transponiert; die Noten zu den acht Silben des ersten Verses stimmen im allgemeinen in beiden Lesarten überein, während sie im zweiten Verse nichts miteinander gemein haben, als die aufsteigende Bewegung in der Richtung des Reimwortes *chantador*.

Als **Beispiel 10**

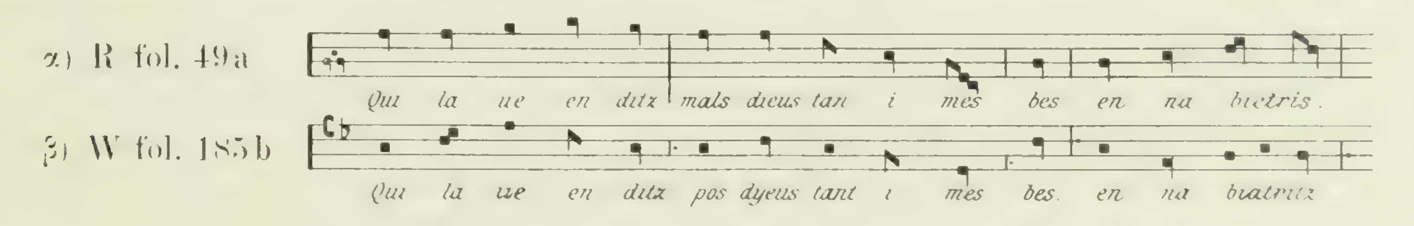
zitieren wir das Lied No. 72, *S'om pogues partir son uoler*, von Gaucelm Faidit, welches in den Handschriften G X mit Noten überliefert ist.



Beide Lesarten stimmen melodisch überein[2], nur sind in β die Noten über den Silben *tir*, *son*, *uo* miteinander verbunden, während in α die Intervalle schärfer ausgeprägt sind. Umgekehrt verhält es sich im zweiten Vers: β ersetzt die *binariae* über der ersten und dritten Silbe von α durch *longae*.

In **Beispiel 11**

haben wir einen Fall zu besprechen, in dem ein Lied mit zwei verschiedenen Sangesweisen überliefert, also zweimal komponiert worden ist. Es handelt sich um den Descort[3] des Aimeric de Peguillan *Qui la ve en ditz*, No. 6, überliefert in R W.



β ist mensural aufgezeichnet, mit Abwechslung von *Longa* und *Brevis* und mit gemessenen Pausen. Eine *Longa* kann in der Mensuralnotenschrift zwei oder drei Taktzeiten gelten, je nachdem sie allein oder zwischen andern Notenarten steht; eine *brevis* gilt in der Regel ein *tempus*, eine

[1] Siehe oben S. 18.

[2] Das Lied No. 64, *Ben fora contra lafan*, desselben Dichters beginnt mit einem ähnlichen Tonfall:

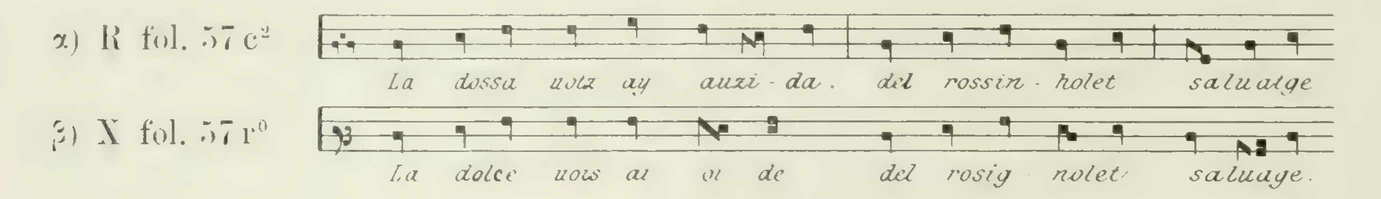


[3] Vgl. Diez, Poesie der Tr., S. 100.

Zeiteinheit, in bestimmten Fällen[1] kann sie auch den Dauerwert von zwei Zeiteinheiten ausfüllen. Sowohl die *Longae* von β über *ditz, dyeus, bes, na,* als auch die *Breves* über *Qui, re, pos, en,* als auch ferner die Ligaturen über *la, en, i* sind in α unterschiedslos durch lauter *Longae* wiedergegeben, während umgekehrt den zwei vier- und dreitönigen Ligaturen in α über *mes, tris,* in β je eine *Longa* entspricht. In α kann infolge der Notierung in lauter Longen der Rhythmus der Melodie nicht aus den Tonzeichen selbst erkannt werden, den die mensurale Lesart β unzweideutig für ihre Melodie darstellt.

Beispiel 12.

Der Gruppe R X entlehnen wir das Lied No. 34, *La doussa votz ai auzida,* von Bernart de Ventadorn.



In α hat die erste Silbe von *saluatge* eine *ternaria,* die zweite eine *longa,* in β hat umgekehrt die erste einen einfachen Ton und die zweite die Verzierung.

In dem folgenden **Beispiel 13**

führen wir den Anfang der bekannten Alba: *Rei glorios verais lums e clartatz,* No. 86, von Guiraut de Borneill vor, welche in der Handschrift R in der ursprünglichen Fassung, und im Mysterium der hl. Agnes in einer geistlichen Umarbeitung überliefert ist[2].



Die Schreibweise von β gehört unter die nicht so zahlreichen Proben von ungeschulter, musikalischer Kurrentschrift, der wir schon in der Handschrift Rom, *Vat. 1659,* begegnet sind. Die Unregelmäßigkeiten der Notenbildungen deuten auf eine Niederschrift aus dem Gedächtnis, ohne unmittelbare Vorlage hin. Der melodische Kern ist in beiden Lesarten derselbe. α zählt zehn Silben, β hingegen fälschlich zwölf, weil *qua hanc* und *qiei* hätten zu *qu'hanc* und *q'ei* kontrahiert werden müssen, was der Schreiber beim Eintragen der Noten übersah. Die zwei über *qiei* befindlichen Noten[3] aa können auch als eine der *bivirga* in der Neumenschrift entsprechende Verdoppelung der Schlußnote eines musikalischen Satzes aufgefaßt werden, wie sie in den älteren Aufzeichnungen der Quadratnotenschrift oft verwandt wurde. In Beispiel 21 finden sich Belege für diese Schlußverdoppelung in den Lesarten α β γ ζ.

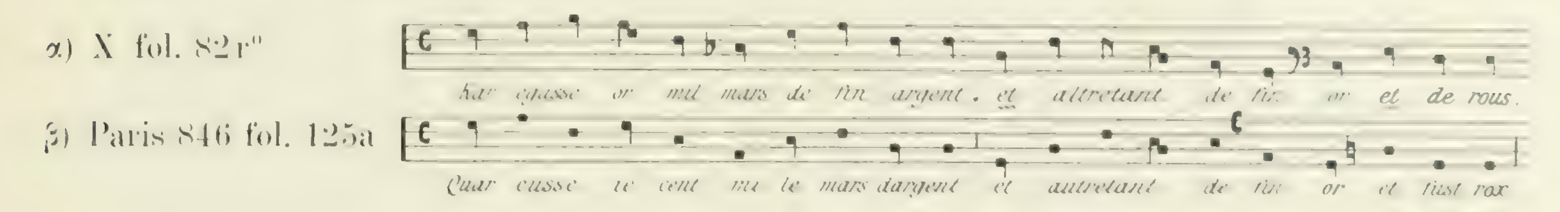
[1] Vgl. G. Jakobsthal, *Die Mensuralnotenschrift,* H. Riemann, *Handbuch d. Mus. Gesch.* I2, S. 201 ff. und unten das Kapitel: Die Lehre von den *Modi.*

[2] Vgl. E. Bohn, Zwei Trobadorlieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung, in Herrigs Arch. 110, S. 110 ff.

[3] Im Notenbeispiel 13 β lies über dem Worte nasquiei die Noten a h a a (statt f g f f).

Als **Beispiel 14**

erwähnen wir die Wünsche des Pistoleta, *Ar agues eu mil marcs de fin argen*, No. 186. Die Sangesweise ist erhalten in den Handschriften X und Paris, *Bibl. nat. fr. 846*.



Dieses Beispiel ist lehrreich, weil es eine identische Melodie in zwei grundverschiedenen Notierungsweisen darbietet. α ist in der Handschrift X in der, den Quadratnoten entsprechenden Metzer Neumenschrift aufgezeichnet, während β mensural notiert ist. Die Notenfolge: *longa brevis brevis* deutet auf den dritten Modus hin[1]. In solchen Fällen, wo bei gleichbleibender Melodie der Rhythmus in einer Lesart aus der mensuralen Notation unzweideutig erkannt und wiederhergestellt werden kann, müssen wir unbedingt postulieren, daß derselbe Rhythmus auch für die nicht mensuralen Aufzeichnungen anderer Lesarten zu substituieren ist[2].

Das als **Beispiel 15**

folgende Lied *Dregz de natura comanda*, No. 145, ist dem letzten der Troubadours, Matfre Ermengau zugeschrieben und mit den Noten überliefert in den zwei Handschriften: Wien, *No. 2563* (W¹) und Wien, *No. 2583* (W²)[3].



Die auffallende Übereinstimmung beider Lesarten läßt auf Benutzung einer gemeinsamen Vorlage schließen. An den ersten Noten hat es der Notenschreiber von α unterlassen, die Noten zu kaudieren. Die zwei Vertikalstriche nach *dont* dienen nur zur Abgrenzung der auf *amors* fallenden Noten. Die Tonumspielung auf der siebenten Silbe des ersten Verses kehrt an der korrespondierenden Stelle im fünften Vers mit der Formvariante [Notenzeichen] wieder. Im weiteren Verlauf der Melodie treten in β mehrmals *Breves* zwischen *Longen* auf, so daß man annehmen kann, daß der Notenschreiber entweder versuchte, eine in Quadratnoten notierte Vorlage mensural umzuschreiben, oder umgekehrt, daß er eine mensural notierte Quelle ungenau abschrieb. Die Entscheidung könnte nur mit Hilfe einer älteren Fassung der Melodie getroffen werden.

Beispiel 16.

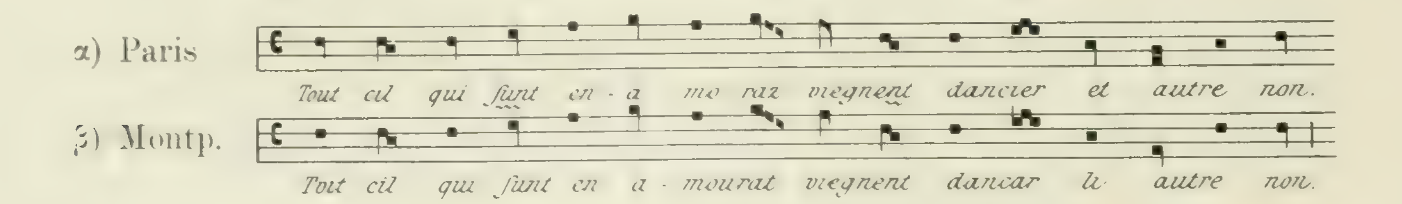
Die Melodie des einem Rondel zu Grunde gelegten Refrains *Tout cil qui sont enamourat viegnent danzar li autre non*, No. 250, wird zitiert in dem französischen Singspiel Court de Paradis, welches die folia 331 v⁰—335 der Handschrift Paris, *Bibl. Nat. fr. 25532* (α) ausfüllt. Als Mittel-

[1] Siehe II. Teil, Die Lehre von den *Modi*.

[2] Die weitere Ausführung dieses Punktes folgt im II. Teil, Wiederherstellung des ursprünglichen Rhythmus.

[3] Die Abschriften dieser zwei Melodien sind mir durch Vermittlung von Herrn Prof. Dr. G. Gröber durch Herrn Prof. Dr. Ph. A. Becker zu Wien gütigst besorgt worden.

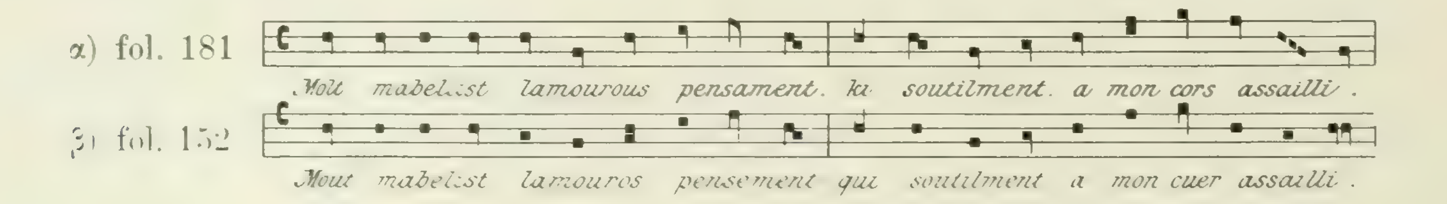
stimme einer dreistimmigen Motette befindet sich das Rondel in der Handschrift Montpellier, *Bibl. universitaire, H. 196*, fol. 218v⁰, 219r⁰ (β).



In α bemerken wir das Bestreben des Notenschreibers, den *Modus* der Melodie durch Verwendung von *Longa* und *Brevis* zu erkennen zu geben. β ist durchaus mensural geschrieben. Die Tonverbindungen und gehören bereits einem entwickelteren Stadium der vorfrankonischen Mensuralnotenschrift an. Beide Lesarten gehen bis zur drittletzten Silbe parallel miteinander. Auf der Silbe *au* führt α steigend über a h zum c, während β den Quartsprung g c ausführt. In der vorgeschriebenen Wiederholung des Refrains am Ende der Strophe singt auch β: autre non

Als **Beispiel 17**

zitieren wir das als Singstimme einer mehrstimmigen Komposition in den Handschriften Paris *Fr. 12615* (α) und Montpellier, *Bibl. univ. H. 196* (β) erhaltene Lied No. 254, *Molt m'abelist l'amoros pensament*[1]. In α steht die Melodie über dem oft zu dergleichen Zwecken benutzten Tenor *Flos filius:* in β ist außerdem noch eine Oberstimme (Triplum) *Onques nama loiaument* hinzukomponiert worden.



Abgesehen von dem Schlüsselversetzungsfehler in α stimmen beide Lesarten wesentlich überein. α ist in Quadratnoten, β hingegen mensural notiert. Die Notenfolge *Longa Brevis Brevis* in β bezeichnet, wie in Beispiel 14, den dritten *Modus*.

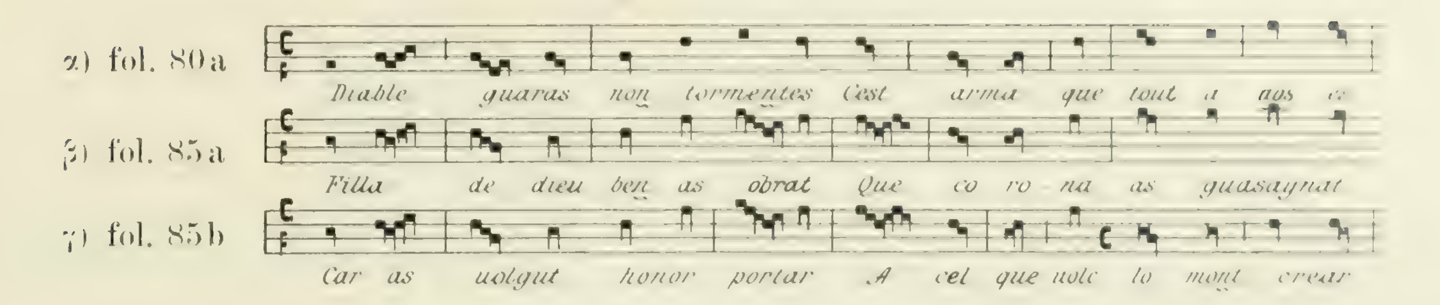
Äußerst lehrreich ist auch die dreimal in dem Mysterium der hl. Agnes notierte Melodie des Pfingsthymnus *Veni creator spiritus*, die wir als

Beispiel 18

hier anführen. Sie befindet sich dort an erster Stelle fol. 80a, mit der Bemerkung: *angelus facit planctum in sono ueni creator spiritus*, mit dem untergelegten Texte *Diable guaras non tormentes* (α). Auf fol. 85a kehrt sie über dem Texte *Filla de dieu ben as obrat* (β) für die erste, und *Car as uolgut honor portar* (γ) für die zweite Strophe wieder, doch wird hier als Originalmelodie angegeben: *in sono illius romancii de sancto stephano.*

[1] Cfr. P. Meyer, *Mélange de Littérature Provençale,* Rom. I 405 ff.

Wir setzen die drei Lesarten untereinander:



Die Melodie von α lehnt sich eng an den liturgischen Pfingsthymnus an: zum Vergleich führen wir hier den Anfang des *Veni creator* an, wie ihn Dom Pothier in seiner Ausgabe der Hymnen (1885) S. 52 veröffentlicht hat.

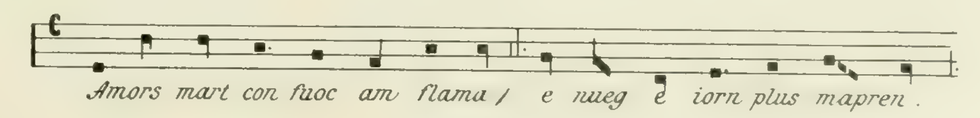


Es liegen wenigstens sieben Jahrhunderte zwischen den oben angeführten Lesarten des Mysteriums der hl. Agnes und der Restitution des gelehrten Benediktiners, und trotzdem ist der Kern der Melodie geradezu staunenerregend konstant geblieben[1]. Die Lesarten α β γ weichen in Bezug auf reichere oder einfachere Melodieführung selbst untereinander ab. Die zur dritten und vierten Silbe gehörenden Noten sind in α reicher ausgeschmückt als in β γ, auf der siebenten Silbe jedoch wird das **d** der Melodie von α in β γ durch eine fünftönige Umspielung **d c** h a h zum **c** hinübergeleitet. Der *binaria* auf *Cest* in α entspricht in β γ die Tongruppe **c** h a h **c** h. Wenn schon die Schrift des Kopisten, von welchem die meisten in diesem Mysterium mitgeteilten Melodien herrühren, äußerst unzierlich, ungeschickt und unregelmäßig ist, und der Schreiber offenbar von Ligaturenverwendung nichts verstand, so darf man ihm deswegen doch nicht jede musikalische Bildung absprechen. An vielen Orten waren nämlich nur drei Notenlinien gezogen, und so sah er sich dazu veranlaßt, die Schlüssel derart zu setzen, daß die Melodie nicht zu weit in den Text hineingeriet.

In schroffem Gegensatz zu dieser unsystematischen Notation stehen die zwei folgenden Beispiele, die wir den jüngeren Nachtragungen der Handschrift W entnehmen.

Beispiel 19.

Das Tanzlied *Amors m'art con fuoc am flama*, No. 236, ist in W fol. 187c anonym überliefert.

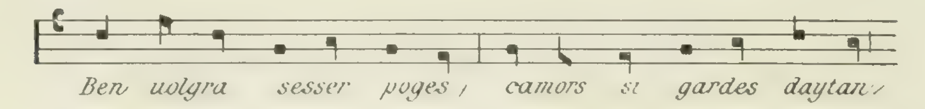


Es beginnt mit dem beliebten Quintensprung d a der dorischen Tonart. Das Auftreten von differenzierten Tonzeichen und gemessenen Pausen deutet auf frankonische Mensuralnotation hin. Dasselbe gilt für die folgende, in W fol. 186 anonym überlieferte Dansa: *Ben uolgra s'esser pogues*, die wir als

[1] Auch die beiden am Schluß des Mysteriums, fol. 85d mitgeteilten Antiphonen, *Veni sponsa Christi* und *Ehc* (Haec) *est uirguo sapiens* werden heute noch so gesungen, wie sie in der Handschrift Chig. V aufgezeichnet sind.

Beispiel 20

hier anführen. Der Text zu dieser Dansa ist veröffentlicht worden von H. Suchier[1].



Auch hier begegnen wir den spezifischen Merkmalen der reinfrankonischen Mensuralnotenschrift: Bestimmte Ligaturenbildung. Abwechslung von *Longa* und *Brevis* und durch abgegrenzte Striche dargestellte, meßbare Pausen.

In den besprochenen Beispielen ist die Bestimmung des Rhythmus zuweilen dadurch erleichtert worden, daß sich unter den verschiedenartigen Aufzeichnungen auch solche befinden, aus denen selbst der Rhythmus, die Ausführungsbewegung der Melodie, zu erkennen ist. Die mensuralen Aufzeichnungen der Lieder 4α (S. 56 ff.), 11β, 14β, 16αβ, 17β, 19 und 20 bedeuten für uns eine Interpretation der unbestimmten Quadratnotation in die bestimmbare, die relative Zeitdauer der einzelnen Töne durch entsprechende Tonzeichen wiedergebende Mensuralnotation, die wir dann an der Hand der ausführlichen Traktate der mittelalterlichen Mensuraltheoretiker ohne besondere Schwierigkeiten in unsere moderne Notenschrift übertragen können, in der berechtigten Annahme, daß der Hersteller der in Mensuralnoten überlieferten Fassung den Quadratnoten die richtige Deutung zu geben verstanden hat.

Es bleibt uns nun noch ein Beispiel, No. 248, aus der Sammlung der Melodien zu provenzalischen Liedern zu besprechen; die angedeutete Melodie ist hier mit verschiedenen Texten in neun musikalischen Aufzeichnungen überliefert; wir verzeichnen sie zuerst.

[1] *Denkmäler provenzalischer Lit. u. Sprache* (Halle 1883) S. 229. Im Gegensatz zu der Ansicht H. Suchiers, daß „der Vers *Ben volgra sesser poges* am Ende des Gedichts als eine ungehörige Wiederholung zu streichen“ ist, glauben wir, daß dieser Vers das *Da capo* des zu Anfang des Gedichts gesungenen und am Schluß wiederholten Refrains andeutet; wir werden an anderer Stelle darauf zurückkommen.

Beispiel 21.

Das Lied No. 248 *L'autrier cuidai aver druda* ist nebst der Melodie in W fol. 199b überliefert [1]. Dieselbe Melodie kommt aber auch vor mit der lateinischen Textunterlage *Agmina militiae* als Singstimme über dem Tenor *Agmina*, welcher seinerseits aus dem Jungfrauenalleluja *Corpus* stammt [2], das in zweistimmiger Komposition in der Handschrift Paris, *B. Nat. lat. 15139 (St. Victor)*, fol. 286 überliefert ist. Die Melodie zu dem mit der Weise des provenzalischen *L'autrier cuidai* identischen *Agmina militiae* ist in folgenden Handschriften erhalten:

Paris, *Bibl. Nat. lat. 15139 (St. Victor)*, fol. 258,
und zwar
zweistimmig mit Text;
ferner

Paris, *Bibl. Nat. lat. 15139 (St. Victor)*, fol. 292 v°,
zweistimmig, mit dem Textwort *Agmina* für die Unterstimme (Tenor) und der Randbemerkung: *lautrier cuidai auoir.*

London, *Brit. Mus. Egerton 274*, fol. 45,
zweistimmig mit Text über demselben Tenor *Agmina.*

Florenz, *Laur. Plut. XXIX 1*, fol. 396 v,
dreistimmig mit Text über demselben Tenor *Agmina.*

Wolfenbüttel, *Helmst. 1099*, fol. 123,
dreistimmig mit Text über demselben Tenor *Agmina.*

Bamberg, *Ed. IV*, fol. 4,
dreistimmig mit Text über demselben Tenor *Agmina.*

In der Handschrift Wolfenbüttel befindet sich die besprochene Melodie oben, das ursprüngliche *Triplum* (Oberstimme) in der Mitte. In der Handschrift Bamberg ist eine neue Triplumstimme *Agmina militiae candencia* neu hinzu komponiert worden, und zwar so, daß das *Triplum* mit der Singmittelstimme reimt oder assoniert. Eine mit der alten dreistimmigen Motette identische dreistimmige Komposition mit französischem Text, welcher jetzt durch Verstümmelung der Handschrift der Anfang fehlt, *Quant froidure*, ist in Wolfenbüttel, fol. 134 erhalten (Stimming XXXI).

Eine dreistimmige *Agmina*-Motette mit dem Triplum: *Agmina fidelium Caterinae* wird erwähnt in zwei Musiktraktaten, abgedruckt bei Coussemaker, *Histoire de l'harmonie* a. a. O. S. 262, Scriptores I S. 248 und 402 [3].

[1] Der Text ist abgedruckt von L. Gauchat in Rom. XXII 401.

[2] Dieselbe Melodie kommt auch vor zu dem Worte *Agmina* in dem Responsorium *Virgo flagellatur*, für das Katharinenfest, nach dem Prozessionale monasticum S. 214; vgl. auch *Coussemaker*, Scr. I, S. 180 a, 246 a, 248 b.

[3] *Scr. Coussemaker*, 402. I. zitiert nur eine Triplumstimme dazu.

NB. Um dem Leser bei der Besprechung der Notenspiele das Nachprüfen zu erleichtern und das lästige Umblättern zu ersparen, haben wir es vorgezogen, nötigenfalls den Satzspiegel abzukürzen, damit das Notenbeispiel ganz auf eine Seite und unmittelbar über die nähere Analyse zu stehen komme. (D. Verf.)

Wir lassen den Anfangssatz der Melodie nach den acht überlieferten Fassungen folgen.

α) W fol. 199 b

Lautrier cuidai aber druda tota la meillor

β) St. Victor, fol. 258

Ag mi - na mi li - ci e celes - tis ommi - a.

γ) Egerton, fol. 45

Ag-mi - na mi li ci e celes tis omni a

δ) Wolfenbüt., fol. 123

Ag-mi na mi li ci - e celes tis omni a

ε) Flor. *Pl. XXIX*, fol. 396 v°

Ag mi na mi - li ti - e celes tis omni a

ζ) St. Victor, fol. 292 v° [1]

η) Bamberg, fol. 4

Ag mi - na mi li ci e celes tis omni a

ϑ) Coussem. S. I. 248 [2]

Ag mi na mi - li - ti e celes - tis omni a.

ι) Wolfenbüt., fol. 134 [3]

Verfolgen wir den Verlauf der Melodie als solcher, d. h. der Intervallenfolge, so finden wir, daß sich alle acht Lesarten bis zur neunten Silbe genau parallel bewegen [4]: α β γ δ und ε weisen nur Longae auf, eine Note sieht der andern durchaus gleich, wir bezeichnen diese Notation als Quadratnotenschrift. In ζ bemerken wir, daß regelmäßig zwei oder drei Noten zu einer Ligatur verbunden sind. Diese Notierungsweise war schon seit der Verbreitung der Quadratnotation üblich und durch die Bestimmungen der Theoretiker zur Aufzeichnung von textlosen Melodien, die entweder instrumental oder vokal ausgeführt wurden, festgesetzt und vorgeschrieben. Die Notenfolge; *ternaria* + *binaria* . . . bedeutet den ersten Modus [5], die Aufeinanderfolge von (Longa + Brevis) + (Longa + Brevis) . . . + Longa. Die Richtigkeit dieser Lesart wird durch die Fassungen η und ϑ augenscheinlich erwiesen, in welchen Longa und Brevis regelmäßig aufeinanderfolgen. Die Schreibweisen von η und ϑ bezeichnet man als (frankonische) Mensuralnotation.

Fassen wir diese Untersuchung kurz zusammen, so finden wir, daß die fünf Lesarten α β γ δ ε in gewöhnlicher Quadratnotenschrift, die Lesart ζ in ligierter Quadratnotenschrift (deren Formen bei der Umwandlung in Mensuralnotenschrift nicht oder nur wenig geändert zu werden brauchten, aus denen aber der rhythmische Charakter einer Melodie, der *Modus*, deutlich zu erkennen war) und die zwei Lesarten η ϑ in Mensuralnotenschrift aufgezeichnet sind.

Die Frage drängt sich nun hier auf, welche von beiden Kompositionen älter ist, die des provenzalischen: *Lautrier cuidai* oder des lateinischen: *Agmina*? Die Abfassungszeit des Agmina ist noch zu bestimmen; aus der Altersbestimmung der angeführten Handschriften freilich können wir zu keinem positiven Ergebnis gelangen, da man auch nach der Verbreitung der Mensural-

[1] Am Rande steht die Notiz: *Lautrier cuidai auoir.*

[2] Vgl. *Coussemaker, A. H.* S. 176.

[3] Der Anfang dieser Fassung fehlt in der Handschrift.

[4] Der Schlüssel ist in γ eine Linie tiefer zu setzen.

[5] Siehe unten das Kapitel: Die Lehre von den *Modi*.

notation, wie wir sie in ζ ϑ vor uns haben, fortfuhr, einstimmige Lieder in Quadratnoten aufzuzeichnen.

Es sind drei Möglichkeiten vorhanden:

1. Das provenzalische *Lautrier cuidai* (α) ist das ältere und gehört unter die zahlreichen anstößigen Lieder, welche an den bei Gelegenheit gewisser kirchlicher Feste veranstalteten Vergnügungen vom Volke gesungen wurden. Der ursprüngliche, zotige, provenzalische Text könnte aus moralisierenden Gründen unter Beibehaltung der Melodie durch einen geistlichen Lobgesang auf die Märtyrin Katharina ersetzt worden sein[1]. Auf ähnliche Fälle hat Dreves[2] bei Beschreibung des Codex Paris, *B. Nat. lat. 15131* hingewiesen.

2. Die Melodie des lateinischen *Agmina* ist älter und ist unter Ersetzung des religiösen Textes durch das ungebundene provenzalische *Lautrier cuidai* in die profane Musik herübergenommen worden.

3. Das lateinische *Agmina* und das provenzalische *Lautrier cuidai* gehen beide, sowie auch das französische: *Quant froidure*, unabhängig auf das zweistimmige Melisma (Tenor *Agmina*) zurück, wie es in Handschrift *St. Victor* fol. 292v⁰ (siehe Beispiel 21, ζ) mit der gleichzeitigen Randbemerkung *Lautrier cuidai auoir* erhalten ist. Auch lassen die gekünstelten Reime des lateinischen *Agmina militiae* und das zweimal (in Vers 11 und 14) wiederkehrende Reimwort *regia* auf nachträgliche Anpassung des Textes an eine gegebene Melodie schließen. Die metrische Untersuchung der Texte und ihr Verhältnis zu der gemeinsamen Melodie spricht für diese dritte Annahme. Wir können nämlich feststellen, daß jedesmal die einen melodischen Abschnitt bildenden, durch Vertikalstriche abgegrenzten Glieder des genannten Melismas (ζ) unverändert und sowohl für den lateinischen, als auch den provenzalischen Text in der Weise zu unsymmetrischen Versen umgedichtet worden sind, wie sie in der Regel für die auf eine gegebene Melodie, auf einen *cantus prius factus* nach der Bezeichnung der Theoretiker, nachträglich hinzugedichteten Motettentexte charakteristisch sind. Wir haben nur die Noten der einzelnen Abschnitte zwischen je zwei Vertikalstrichen zu zählen und die entsprechenden Textsilben des *Agmina* oder des *Lautrier* zu vergleichen, um die Identität der metrischen Struktur dieser Texte zu erkennen[3].

Das musikalische Schema des Melisma f läßt sich folgendermaßen darstellen[4]:

$$13 + 13 + 13 + 13 + 13 + 5 + 5$$
$$13 + 13 + 5 + 5 + 29 + 5 + 5$$
$$13 + 13 + 15.$$

Das Versschema des *Agmina* ist[5]:

$$(7 + 6) + (7 + 6) + (7 + 6) + (7 + 6) + (7 + 6) + 5 + 5$$
$$(7 + 6) + (7 + 6) + 5 + 5 + (7 + 8 + 8 + 6) + 5 + 5$$
$$(7 + 6) + (7 + 6) + (7 + 8).$$

[1] In der Handschrift London, *Egerton 274*, ist von fol. 98–118 der ursprüngliche, weltliche Text sowie auch die Noten radiert und durch lateinische geistliche Gesänge ersetzt worden. Die ursprünglichen Noten können nach den Rasuren wiederhergestellt werden (H. Gelzer).

[2] *Analecta hymnica* XX 24: „*Es scheint daher, als seien die Lieder auf Singweisen altfranzösischer Volkslieder gedichtet worden.*“

[3] Der Text des *Agmina militiae* ist abgedruckt bei Dreves, *Analecta hymnica* XXI 195, nach den Handschriften Florenz, Egerton und Wolfenbüttel.

[4] Die Zahlen bedeuten die Anzahl der Noten von einem Vertikalstrich zum andern.

[5] Die Zahlen bedeuten die Ton- resp. Textsilben von Reim zu Reim, die durch Klammern verbundenen Zahlen füllen den Raum zwischen zwei Vertikalstrichen aus.

Das Schema des französischen Textes *Quant froidure*, nach Raynaud, Motets II, 41, ist entsprechend:

(7 + 6) + (7 + 6) + (7 + 6) + (7 + 6) + (7 + 6) + 5 + 5
(8 + 5) + (6 + 3 + 4) + 4 + 4 + 4 + 3 + (8 + 7 + 4 + 4 + 2 + 3) + 5 + 5
(6 + 7) + (7 + 5) + (7 + [4 + 4]).

Das Versschema des *Lautrier* entspricht genau wie das des *Agmina* dem Schema des Melisma f, mit dem einzigen Unterschiede, daß die Glieder innerhalb der Klammern anders zusammengesetzt sind. Im *Agmina* wird der 13tönige musikalische Satz durch die Summe von 2 Versen ausgefüllt, von denen der erste 7, der zweite 6 Silben zählt. Im *Lautrier* hingegen setzt sich jede der 13tönigen Perioden aus einem weiblichen Siebensilbler = 8 musikalischen Silben und einem männlichen Fünfsilbler zusammen. Das Schema des *Lautrier* ist also:

(8 + 5) + (8 + 5) + (8 + 5) + (8 + 5) + (8 + 5) + 5 + 5
(8 + 5) + (8 + 5) + 5 + 5 + (8 + 8 + 8 + 5) + 5 + 5
(8 + 5) + (8 + 5) + (8 + 5)[1].

Das poetische Metrum der drei Texte stimmt demnach im wesentlichen mit der Gliederung des musikalischen Melisma f überein.

Eingeschaltet sei hier die Bemerkung, daß ja die Verwertung einer Melodie zu verschiedenen Zwecken mit verschiedenen Texten eine in der Musikgeschichte oft wiederkehrende Erscheinung ist. Beispiele von lateinischen und französischen nach derselben Melodie gesungenen Liedern, in welchen der französische Text nur ganz selten einmal die Übersetzung des lateinischen sogenannten Motetustextes ist, hat Fr. Ludwig[2] geliefert. Wir können noch folgende Beispiele von Liedern zitieren, die sowohl als Monodien, als auch in der Form von Singstimmen aus mehrstimmigen Kompositionen überliefert sind. So kehrt u. a. das Refrainlied des Richart de Fornival, *Chascuns qui de bien amer cuide avoir non* (Raynaud No. 759) unverändert in einem Motet über dem Tenor *Et florebit* in der Handschrift Wolfenbüttel[3], *Helmst. 1099*, fol. 216b wieder. Auch die Melodie der in der Handschrift Paris, *Bibl. Nat. Fr. 22928*, fol. 158b mit den Noten in mensuraler Notation erhaltene reizende geistliche Pastorelle des Gautier de Coincy: *Hui matin a la jornee* (Raynaud No. 526) findet sich mit einem weltlichen, metrisch genau gleichgebauten Text, der an vielen Stellen, besonders im Anfang und im Schlußvers, völlig übereinstimmt, in mehrstimmiger Komposition, der Schreibung der Handschrift entsprechend in Quadratnotenschrift aufgezeichnet, in der Handschrift Wolfenbüttel fol. 234a[4]. P. Aubry hat ebenfalls eine Anzahl Lieder oder Refrainzeilen, die als Tenores von mehrstimmigen Kompositionen verwandt wurden, identifiziert[5].

Wir können mit Bestimmtheit erwarten, daß in der Folge noch weitere Verwandtschaften von Troubadour- und Trouvèremelodien[6] mit früheren oder späteren, geistlichen oder weltlichen Schöpfungen zutage gefördert werden. Solche Untersuchungen setzen freilich die Beherrschung

[1] Die Differenz des letzten Verses ist durch den Text hervorgerufen.

[2] S. B. I. M. G. 1906, 514ff.; siehe auch unten § 4.

[3] Text abgedruckt bei Stimming, *Die Motette der Handschrift Bamberg* a. a. O. S. 83.

[4] Da wir wissen, daß Gautier de Coincy vornehmlich solche Übersetzungen und Adaptionen weltlicher Lieder zu geistlichen Zwecken vorgenommen hat, und das *Hui matin* der Handschrift Wolfenbüttel einen ausgeprägten Pastorellencharakter hat, da zudem noch ein auffälliger Refrain auf den Laut o gesungen wird (Stimming, a. a. O. S. 90, scheint die o für Ringelchen genommen zu haben), wodurch das Volkstümliche des Liedes noch stärker hervorgehoben wird, dürfen wir wohl mit Recht die Pastorelle der Handschrift Wolfenbüttel für älter betrachten als die Umdichtung Gautiers, welche ihrerseits vor 1236 anzusetzen ist. Diese Tatsache kann auch zur Altersbestimmung der in Handschrift Wolfenbüttel enthaltenen Kompositionen beitragen.

[5] In der *Tribune de St. Gervais*, Paris 1906f.

[6] Siehe unten Beispiel No. 23, wo vier verschiedene Texte auf eine identische Melodie gesungen werden.

eines weitausgedehnten, in zahlreichen Handschriften zerstreuten und zum größten Teil ungedruckten Materials voraus. Für das Verständnis und die Wertschätzung der musikalischen Schöpfungen jener Periode sind sie von größter Bedeutung.

Aus der Aufzeichnung in ligierter, modaler Quadratnotation und den beiden mensuralen Aufzeichnungen des zuletzt behandelten Notenbeispiels (21 [illegible] 7, 9) können wir den Rhythmus der Melodie unzweideutig erkennen, ähnlich wie wir es bereits oben an den Beispielen hervorgehoben haben, in welchen mensural notierte Weisen uns über das Wesen der Notenschrift in den Troubadourhandschriften belehrten und uns die in gewöhnlicher Quadratnotenschrift überlieferten Troubadourmelodien von den in Mensuralnotation aufgezeichneten Liedern augenscheinlich zu unterscheiden und den ursprünglichen Rhythmus festzustellen ermöglichten.

Leider verhält es sich bei der Mehrzahl der überlieferten Troubadourlieder nicht so günstig. Anstatt unter den mehrmaligen Aufzeichnungen der Melodien auch einige oder wenigstens eine mensural notierte Lesart zu entdecken, treten uns in der Regel nur bedeutungslose, rein äußerlich voneinander verschiedene Varianten in Quadratnotenschrift entgegen. Schon ein Blick in die S. 18f. aufgestellte Ligaturen- und Konjunkturentabelle genügt, um die Verschiedenartigkeit der Tonzeichen zu erkennen; die Bildung der Ligaturen war nur insofern an bestimmte Regeln gebunden, als sie zu mensuralen Aufzeichnungen von Melodien verwandt werden sollten, während in der Quadratnotenschrift, wie wir an den angeführten Beispielen öfters erkannt haben und noch ausführlicher darlegen werden, die Form der Noten in keinerlei Beziehung zu den Dauerwerten derselben steht. Dabei müssen wir vor allem auch an der Tatsache festhalten, die aus der Verschiedenheit der zur Aufzeichnung einer identischen Melodie verwandten Noten und den textlichen Varianten hervorleuchtet, daß nämlich die mittelalterlichen Überlieferungen nicht einfach von den Kopisten abgeschrieben, sondern vielmehr dem einem jeden von ihnen geläufigen oder zutreffend erscheinenden Schriftsystem angepaßt und in gewissem Sinne interpretiert wurden. Dabei wird auch die Feststellung nicht überraschen, daß von den in mehr als zwanzig notierten Handschriften[1] überlieferten ca. 1400 (inkl. der Duplicata ca. 4000) Trouvère- und den 55 in zwei, drei, vier und acht (neun) Lesarten aufgezeichneten Troubadourmelodien keine einzige auch nur in zwei voneinander unabhängigen Handschriften, bei gleichbleibender Melodie, in Bezug auf die äußere Notenform der Lesarten genau übereinstimmt.

Da nun aber die in den Handschriften überlieferten Lieder, ursprünglich von einer einzigen oder von einigen wenigen Originalaufzeichnungen ausgehend, unter Beibehaltung des Tonganges so mannigfache, wenn auch meist rein äußerliche Umgestaltungen der Notenformen erfahren haben, welche am Wesen der Melodien nichts ändern konnten, so sind diese Varianten nur dem Fehlen einer einheitlichen, systematischen Notenschrift vor der allgemeinen Verbreitung der frankonischen Mensuralnotation und der Ars Nova zuzuschreiben und den Schreibern nicht als Flüchtigkeit vorzuwerfen.

Von größter Bedeutung ist nun für die Beurteilung der in Quadratnoten überlieferten Melodien und den musikalischen Rhythmus solcher Notierungen ein Umstand, dessen ausführliche Behandlung zwar in ein folgendes Kapitel gehört, den wir aber an dieser Stelle antezipierend berühren müssen. Nach dem Stande der Musik war nämlich bis ins 13., stellenweise bis ins 15. Jahrhundert jede Rhythmusangabe unnötig und vermißbar, solange sich eine jede rhythmisch gesungene Melodie aus der regelmäßigen Aufeinanderfolge von Grundformeln, *Modi* genannt, zusammensetzte, deren jede zwei oder drei, musikalisch in beliebig viele kleinere Bestandteile zerlegbare Elemente enthielt[2].

[1] Siehe unten S. 71 das Verzeichnis der bedeutendsten notierten Liederhandschriften der Trouvères.

[2] Die ausführliche Behandlung unserer These über die *Modi* folgt im II. Teil.

Die Verse der mittelalterlich-lyrischen Gedichte, wie die der Troubadours und Trouvères erhielten erst unter der Einwirkung eines solchen Modus einen eigenen Rhythmus. Der Modus war bedingt durch die Silbenzahl der Verse und das Zusammenfallen der betonten Wortsilben mit einer guten oder schlechten Taktzeit. Der musikalische Rhythmus erfüllte so in Gestalt eines Modus die Funktion des regelmäßig symmetrisch skandierenden Textmetrums, so daß, nachdem der Modus einer Melodie bestimmt war, beim Vortrag des Liedes nur noch darauf zu achten war, daß innerhalb eines jeden Modusfußes (= Taktes) zwei oder drei Silben gesungen wurden, je nachdem ein zwei- oder dreiteiliger Modus eingeschlagen worden war. Die Zahl der zu den einzelnen Silben gesungenen Noten war gleichgültig, doch durften sie den ihrer Stellung im Modus zukommenden Zeitraum nicht überschreiten und den fließenden Lauf des Modus nicht beeinträchtigen. Als aber die Liedkomposition sich in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts in Frankreich unter dem Einfluß der Motettenkompositionen so weit von dem Grundsatze der alten Modi emanzipierte, daß der Rhythmus einer Melodie nicht mehr überall aus der Silbenzahl der Verse erkannt werden konnte, weil innerhalb einer musikalischen Takteinheit nicht nur zwei bzw. drei, sondern beliebig viele Silben, ebensoviel Silben als Noten, gesungen werden konnten, verlor sich auch das Bewußtsein und die Erinnerung an das ursprüngliche Zusammengehen von Melodierhythmus *(Modus)* und Textmetrum, so daß Abschreiber aus dieser Periode ihren Lesern für das Verständnis des Geschriebenen dadurch behilflich sein zu müssen glaubten, daß sie Melodien, welche seit dem 11. Jahrhundert in Neumen, später in Quadratnotenschrift überliefert worden waren, von nun an mensuriert aufzeichneten. Gerade die Schreiber der nachweisbar jüngsten Handschriften sind es, welche sich der modalen oder der mensuralen Notation zur Aufzeichnung der Melodien zu Troubadour- oder Trouvèreliedern bedienen, während die Melodien der älteren, den Originalaufzeichnungen näherstehenden Handschriften durchgehend nicht in mensuralen, sondern in gewöhnlichen Quadratnoten geschrieben sind. Unter die ersteren sind zu rechnen die späteren Eintragungen der Handschrift W, einige Nummern der Handschrift R, wie das Beispiel 4α (s. oben S. 56) und die Trouvères-Lieder der Handschrift Paris, *Bibl. Nat. fr. 846*[1], mit Ausnahme des von einer andern Hand herrührenden Liedes *Au tans ploin de felonie* (s. oben S. 24)[2]. Die mensural überlieferten Troubadour- und Trouvèremelodien werden wir weiter unten eingehender besprechen. Zu den in Quadratnotenschrift aufgezeichneten Liederhandschriften gehören die Handschriften X (in Form der Metzer Neumen), G, der größte Teil von R, W, das Mysterium der hl. Agnes, sowie die meisten Liederhandschriften der Trouvères[3], aus welchen wir auch einige Proben zum Vergleich heranziehen werden.

Bekanntlich setzt die Trouvèrelyrik später ein als die Troubadourlyrik, und so wird es von Bedeutung sein, festzustellen, ob und inwiefern sich die zur Überlieferung dieser jüngeren Kompositionen verwendeten Notierungen verändert haben.

[1] Siehe auch unten, zweiter Teil 1 A und 2.

[2] Auch das fol. 25d derselben Handschriften befindliche Lied *Chanter et renvoisier suel* ist von einer anderen Hand notiert. Die Art und Weise, wie dieser spätere Kopist die Schlüssel und Noten zeichnete, läßt untrüglick erkennen, daß er von Musik nicht das geringste verstand.

[3] In Quadratnoten geschrieben sind die in den Trouvèreshandschriften: Arras, *Ms. 657;* Bern, *231*; Paris, *Arsenal 5198*; Paris, *Bibl. Nat. fr. 765, 844* (mit einigen Ausnahmen), *845, 847, 1109, 1591* (mit einigen Ausnahmen), *12615* (mit einigen Ausnahmen), *24406, Nouv. acqu. 1050*; Rom, *Vat. Chr. 1490* (mit Ausnahmen) und Siena *H. X. 36* überlieferten Melodien.

II. Die Handschriften der Trouvères.

Wie wir schon oben S. 69 angedeutet haben, sind uns, einschließlich der Duplicata, im ganzen etwa viertausend Trouvèremelodien in den Chansonniers der nordfranzösischen Lyriker überliefert. Wir verzeichnen zunächst den Bestand an überlieferten Trouvèremelodien in nachfolgender Tabelle, soweit sie uns zugänglich waren.

Signatur der Handschriften	Enthält Lieder[1]	Die Noten zu Liedern an Zahl	Die Notenlinien zu Liedern	Raum für die Notenlinien	Nur Text	
Arras, *Biblioth. No. 657*	74	74				
Bern, *Biblioth. No. 231*	20	14	6	—	—	
Paris, *Arsenal 5198*	482	482	—	—	—	
Bibl. Nat. fr. 765	52	52	—	-	-	
„ „ „ *844*	464	417	40		—	bei 7 Liedern nichts mehr von Noten zu sehen.
„ „ „ *845*	337	337	—	—	—	
„ „ „ *846*	351	335	16	—	-	
„ „ „ *847*	338	307	28	—	3	
„ „ „ *1109*	43	23	—	—	20	
„ „ „ *1591*	252	235	—	—	17	
„ „ „ *12483*	20	20	—	-		
„ „ „ *12615*	481	358	112	11	-	
„ „ „ *20050*	305	93	62	83	67	
„ „ „ *24406*	332	319	13	—		
„ „ „ *25566*$^{1)}$	14	14	·		—	
„ „ „ *25566*$^{2)}$	50	49	1	-	—	
Nouv. acq. 1050	455	455	—	—		
Rom, *Vat. Christ. 1490*	321	301	16	4	—	
Siena, *H. X. 36*	101	100	1	—	—	
Lieder des Gautier de Coincy (in den *Miracles de N. Dame*)						
Paris, *Bibl. Nat. fr. 986*	8	8	—	—		
„ „ „ *1530*	12	12	—	—		
„ „ „ *1536*	13	13	—	—	-	
„ „ „ *2163*	4	4	—	—	—	
„ „ „ *2193*	15	15	—	—		
„ „ „ *22928*	16	15	1	-	—	
„ „ „ *25532*	16	16				

[1] Nur die Trouvèrelieder sind in diesem Verzeichnis aufgezählt, mit Ausschluß der andern Liedgattungen und der mehrstimmigen Kompositionen.

Es dürfte nur wenigen Romanisten und Musikhistorikern bekannt sein, daß uns aus dieser Kunstgattung ein so beträchtliches Material erhalten ist. Wir werden uns weiter unten mit der Frage zu beschäftigen haben, welchem Umstande es zuzuschreiben ist, daß die Denkmäler der Trouvèrekompositionen etwa zwölfmal zahlreicher erhalten sind, als die der Troubadours.

In vielen Fällen ist die Melodie eines Trouvèreliedes in vier bis zehn Handschriften überliefert, und gerade wegen der so zahlreichen Lesarten eignen sich diese Aufzeichnungen vorzüglich zur Untersuchung der Notenschrift.

Zuerst betrachten wir das dem Roi de Navarre[1] zugeschriebene Lied: *Ausi com l'unicorne sui,* als

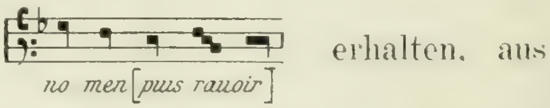
Beispiel 22.

Der Traktat des Johannes de Grocheo zitiert dieses Lied als Beispiel eines *cantus coronatus.* (Vgl. J. Wolf, *Die Musiklehre des J. de Gr.*, S. B. d. J. M. G. I 65 ff.; dazu H. Müller, *Zum Texte der M. d. J. de Gr.*, ibid. IV 361 ff.)

Es ist nach Raynaud No. 2075 in 14 Handschriften überliefert.

Von diesen 14 Texten sind nur 9 mit Noten versehen. Sie befinden sich in den Handschriften:

α) Paris, *Bibl. Nat. fr. 844* fol. 75.
β) Paris, *Arsenal No. 5198* pag. 29.
γ) Paris, *Bibl. Nat. fr. 1591* fol. 38.
δ) Paris, *Bibl. Nat. fr. 24406* fol. 15.
ε) Paris, *Bibl. Nat. Nouv. acq. 1050* fol. 26.
ζ) Paris, *Bibl. Nat. fr. 846* fol. 1.
η) Rom, *Vat. Christ. 1490* fol. 7.
ϑ) Siena, *H. X. 36* fol. 2.
ι) London, *Brit. Mus. Eg. 274* fol. 131.

In der Handschrift London, *Egerton 274* ist das ursprüngliche *Ensi con l'unicorne sui* wegradiert und durch ein lateinisches *Ego te tuli de domo patris tui* ersetzt worden; von den Noten sind nur die zu den fünf letzten Silben gehörigen 

erhalten, aus welchen wir immerhin erkennen können, daß die Lesart ι mit den anderen, erhaltenen Fassungen übereingestimmt hat. Auch die Notenschlüssel und die Vertikalstriche an den Versenden sind (nach der mir von Herrn H. Gelzer besorgten Kopie) stehen geblieben. In den Handschriften Bern, *231* fol. 1 sind keine Noten erhalten[2], Bern *389* und Paris, *Bibl. Nat. fr. 12581* enthalten überhaupt keine Noten; in den Handschriften Paris, *Bibl. Nat. fr. 12615* fol. 13, und Paris, *Bibl. Nat. fr. 20050* fol. 125v⁰ ist der Text daraufhin eingerichtet worden, die zugehörigen Melodien aufzunehmen, in der ersteren sind die Notenlinien gezogen, in der letzteren aber nicht.

[1] Es handelt sich um Thibaut IV., geboren 1201, Graf von Champagne und von Brie, erbte er das Königreich von Navarra 1234; er komponierte über 60 Lieder, starb 1253. Seine Lieder sind in mehreren Handschriften in der Form von Liederheften überliefert und dürfen unter die hervorragendsten Produktionen der französischen Minnelyrik gerechnet werden.

[2] Die Lieder No. 8, 12, 15, 18 u. 20 dieser Handschrift stehen zwischen leergebliebenen Notenlinien (vgl. E. Schwan a. a. O. S. 169). Wir haben die an der Bibl. Nat. von Paris befindliche Abschrift dieser Handschrift benutzt.

Wir setzen die acht überlieferten Lesarten dieses Beispiels untereinander:



Betrachten wir zuerst den ersten Vers *Ausi com unicorne sui.* Die Lesarten α γ ζ gehen zusammen, mit der *binaria* h g auf der Silbe *cor* in α, *ne* in γ ζ, welche in β δ ε durch die *quaternaria* a h a g auf *cor* als in β, als in δ, und als in ε ersetzt wird; η ϑ verlassen das c schon auf der zweiten Silbe. η bringt eine *ternaria* auf der vierten Silbe, ϑ steht zwischen α und γ ζ mit der *binaria* hg auf *cor.* Im folgenden Satz *qui sesbahist en resgardant* haben wir wiederum mehrere Gruppen zu unterscheiden. Die erste führt die Melodie vom g aus weiter, zu ihr gehören α β γ δ ε ϑ, die zweite ζη, geht vom e stufenweise aufwärts bis a. ε und ζ ersetzen die *longa* auf der Silbe *hist* durch eine zweitönige Figur. Über der Silbe *gar* steht in α β δ ε die *binaria* ha, in γ ζ ϑ die Terz hg, während η wieder eine der *quaternaria* auf *ne* entsprechende Verzierung b c b g einschiebt. Der dritte Vers *quant la pucele va mirant* stimmt melodisch in allen acht Lesarten überein; nur ε schleift das g über *le* zum folgenden f hinüber.

Für die letzte *ternaria* auf *rant* finden wir drei verchiedene Schreibweisen. Die gewöhnlichste ist , wie sie α β γ δ ε ϑ aufweisen, η schreibt drei *semibreves*, von denen die erste linkskaudiert ist; ζ pliziert das vorhergehende e aufwärts, wodurch angedeutet wird, daß das folgende e den Vorschlag f erhalten soll.

Bedenkt man nur, wie verschieden noch heute, trotz der unvergleich leichteren und sichereren Verbreitung des gedruckten Materials, die einfachsten Volks- oder Soldatenlieder von Provinz zu Provinz, ja von Ort zu Ort, von Schule zu Schule aufgezeichnet und gesungen werden, und vergleicht man die acht oben angeführten, aus verschiedenen Gegenden und Zeiten herrührenden Lesarten untereinander, so muß man diesen Aufzeichnungen die gebührende Anerkennung für die musterhafte Erhaltung der Melodie zollen. Von Thibaut de Navarra heißt es[1], daß er zu Lebzeiten seine Lieder hat sammeln und aufzeichnen lassen, und diesem Umstande verdanken wir jedenfalls auch die vorzügliche Erhaltung seiner Werke. So beständig aber die innere,

---

[1] Vgl. E. Schwan, *Die altfr. Liederhandschriften* S. 271 ff.

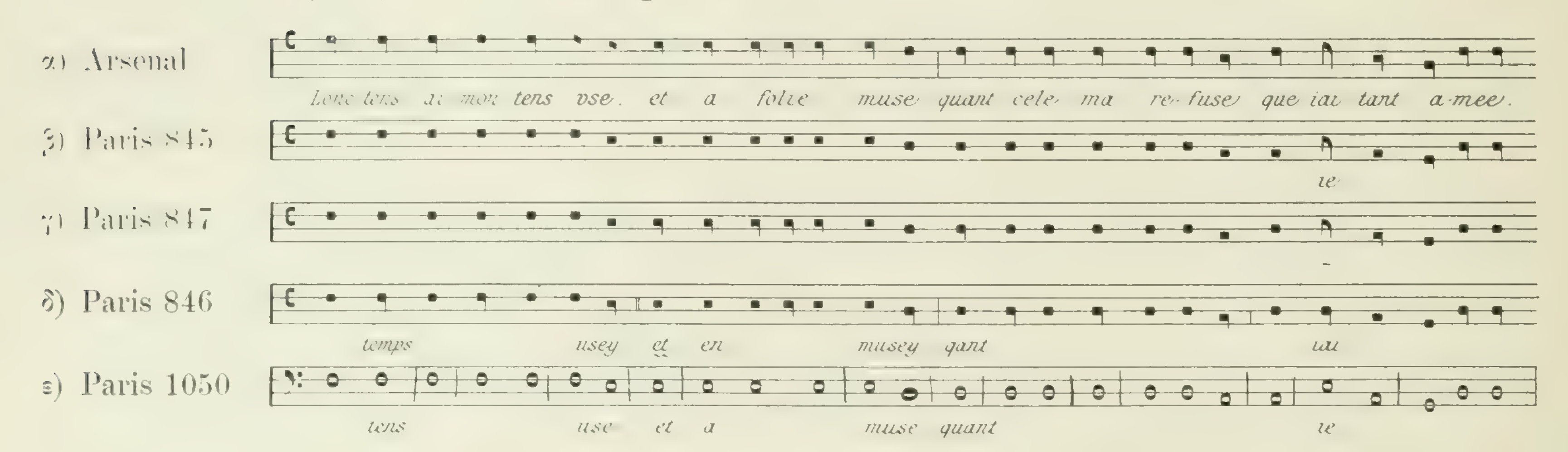
melodische Überlieferung des obigen Beispiels ist, so abweichend ist die äußere Wiedergabe der einzelnen Töne vermittelst der Tonfiguren.

Wie sehr mehrere Aufzeichnungen einer ganz einfachen, rezitativisch verlaufenden Melodie in Bezug auf Notenformen untereinander abweichen können, werden wir im folgenden Beispiel zeigen.

Beispiel 23.

Das Lied *Lonc temps ai mon temps use*[1] (Raynaud No. 475) ist nebst den zugehörigen Noten in den fünf nachverzeichneten Handschriften überliefert:

α) Paris, *Arsenal 5198*, pag. 191,
β) „ , *Bibl. nat. fr. 845*, fol. 91,
γ) „ , „ „ *fr. 847*, fol. 60,
δ) „ , „ „ *fr. 846*, fol. 80,
ε) „ , „ *Nouv. acq. 1050*, fol. 136.



α β γ δ stimmen bis auf die eine Note über *que* in β und *iai* in δ melodisch Note für Note überein. Wir halten es für überflüssig, auf die bedeutungslosen Abwechslungen von *Longa* und *Brevis* in α β γ näher einzugehen; wo wir in diesen drei Lesarten *Breves* vorfinden, dürfen wir uns mit der Annahme begnügen, daß sich der Schreiber die Mühe sparen wollte, alle Noten zu kaudieren. In δ hingegen bemerken wir sofort die systematische Abwechslung von *Brevis* und *Longa*, die auf eine bewußte, mensurale Schreibweise hindeutet. Über die Lesart ε werden wir uns weiter unten zu äußern haben. Es genügt hier festzustellen, daß wir einen Übertragungsversuch vor uns haben; der Literaturfreund, von welchem die Ergänzungen der fehlenden folia dieser Handschrift herrühren, unternahm die Umschreibung der in seiner Vorlage befindlichen Quadratnotation; anscheinend sollen die zahlreichen Striche die einzelnen Takte abgrenzen. Seine Übertragung ist aber durchaus wertlos und verfehlt; wir geben im zweiten Teil § 2 die richtige Übertragung dieser Melodie in moderne Noten unter den Belegen für den zweiten Modus, als No. 127a.

[1] In α β δ ist diese Vadurie (vom Refrain *vadu vadu vadu va*) dem Moniot de Paris zugeschrieben, welcher in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts lebte.

Beispiel 24.

Als letztes Beispiel zitieren wir eine Melodie, die mit vier verschiedenen Texten in zahlreichen Handschriften überliefert ist; es handelt sich um die Melodie der Mariensequenz *Ave gloriosa virginum regina.* Der Text zu dieser Sequenz ist abgedruckt worden von dem Abbé Poquet[1] und von Dreves[2]. In der Handschrift London *Egerton 274*[3] steht sie als erstes der Lieder Philipps von Grève († 1237) auf den Folien 3—8. Die Überschrift: *Incipiunt dictamina magistri Ph. quondam cancellarii parisiensis* läßt keinen Zweifel zu über den Verfasser dieser Lieder. Lange Zeit wurde diese Sequenz dem Gautier de Coincy (1177—1236) zugeschrieben, weil sie in der Prachthandschrift von Soissons auf dem ersten Blatt vor den von Gautier übersetzten Marienlegenden steht. Wir können leider nicht bestimmen, ob dieses *Ave gloriosa* zu dem ursprünglichen Bestand der Handschrift gehört, weil uns nur eine Kopie dieses Liedes[4] zur Verfügung stand; aber schon der Umstand, daß es in den andern Gautier de Coincy-Handschriften nicht enthalten ist, und in der Handschrift von Soissons nur auf einem Vorsatzblatt steht, spricht gegen die Verfasserschaft des Gautier de Coincy.

In der reichhaltigen Handschrift Florenz, *Laur. Plut. XXIX*, 1 steht dasselbe *Ave gloriosa* unter den einstimmigen Cantiones, fol. 447 f., in Quadratnotenschrift[5].

In derselben Fassung ist es auch in dem Graduale von Limoges *(Bibl. No. 17)* fol. 283 ff. überliefert.

Nach Coussemaker *L'art harmonique* S. 151 steht auch in der Handschrift London *Harl. 978* ein Triplum mit dem Texte *Ave gloriosa virginum regina.*

In der Handschrift Florenz *Naz. II 1, 212* fol. 90[6] befindet sich dieselbe Melodie eine Quint tiefer als in Florenz, *Plut. XXIX*, 1.

Die Geschichte der Sequenz *Ave gloriosa* gewinnt dadurch an Interesse, daß sie auch unter Beibehaltung der Melodie mit demselben Text in französischer Übersetzung in der Handschrift Paris *Arsenal 3517* fol. 4 als *Virge glorieuse pure nete et monde* überliefert ist.

Dieselbe Melodie ist auch zwei weltlichen, inhaltlich völlig von der Mariensequenz unabhängigen Lais zu Grunde gelegt. Das erste ist das Lai des Hermins *Lonc tens m'ai teu et oncor me teroie,* welches nebst den Noten in der Handschrift Paris, *Bibl. Nat. fr. 845* fol. 185 v° überliefert ist. Das zweite folgt unmittelbar darauf, fol. 186 als Lai de la pastourele *Lautrier chevauchoie pensant par un matin*[7].

Es würde uns zu weit führen, wenn wir die Geschichte dieser Melodie eingehender verfolgen wollten; da wir sie hier nur zu dem Zwecke herangezogen haben, um die Verschiedenheit der Aufzeichnungen einer identischen Melodie in den mittelalterlichen Handschriften festzustellen und zu untersuchen und um aus den verschiedenen Schreibarten die möglichen Schlüsse in Bezug

[1] *Les Miracles de la Sainte Vierge* (Paris 1857), S. 756 f.

[2] *Analecta hymnica* X 89 und XX 170 mit Angabe einer größeren Zahl von Handschriften. Über Handschriften und Drucke vgl. auch Chevalier, *Repert. hymn.* No. 1828.

[3] Vgl. P. Meyer, *Arch. des miss. scient.* 1871, 2. Serie S. 71, und Dreves, *Analecta hymn.* XX 16 ff.

[4] Von Herrn P. Aubry zu Paris. Die Einsicht in diese hochwichtige Handschrift von Soissons wurde mir verweigert. In lithographischem Faksimile ist dieselbe Melodie veröffentlicht in den Annales archéologiques X, 1850, S. 154, offenbar nach der besprochenen Handschrift von Soissons.

[5] Die Melodie geht nur bis *fons dul coris* . . . (Ludw.).

[6] Mitteilung von Herrn Dr. Fr. Ludwig.

[7] P. Aubry hat den musikalischen Text zu diesen drei Lais veröffentlicht in *Lais et Descorts français du XIIIe siècle* (Paris 1901) S. 139, 147 und 151, ohne die Identität der Melodien zu erkennen und hervorzuheben; wäre dies geschehen, so hätte der Herausgeber der Lais die Verwandtschaft von Lai und Kirchensequenz nicht so leichtweg in Abrede stellen können.

auf die Bedeutung der einzelnen Notenzeichen zu ziehen, indem wir möglichst von den unzweideutig lesbaren Aufzeichnungen ausgehend, der Entwicklung der Notenschrift rückwärts folgen, werden wir uns darauf beschränken müssen, den Anfang der Melodie des *Ave gloriosa* nach den verschiedenen handschriftlichen Lesarten anzuführen und zu erläutern.

α) London, Eg. 274 fol. 3

β) Soissons, Séminaire, fol. 1

γ) Florenz. Naz. II, 1, 112, fol. 90

δ) Florenz. Laur. Pl. XXIX, 1, fol. 447

ε) Limoges No. 17 fol. 283

ζ) Paris, Arsenal 3517 fol. 4

η) Paris, Bibl. nat. fr. 845 fol. 185

ϑ) Paris, Bibl. nat. fr. fol. 186



Auch diese Melodie ist in sämtlichen angeführten Lesarten Note für Note dieselbe. In α haben wir ein Beispiel von der Notenschrift aus der Mitte des 14. Jahrhunderts vor uns. Es läßt sich noch deutlich an zahlreichen Rasuren feststellen, daß die Melodie der ganzen Sequenz in der Handschrift *Egerton 274* ursprünglich in Quadratnoten aufgezeichnet war; nachträglich wurden die Quadratnoten durch Rasuren und entsprechende Zusätze teilweise in Mensuralnoten umgeschrieben. Nur die Wiederholungen der einzelnen Strophen wurden in der Regel nicht mensural umgeschrieben, sondern blieben in der ursprünglichen Quadratnotation stehen[1].

Die Noten von β gehören ebenfalls der Mensuralnotation an; die Verkürzung der Notenwerte um die Hälfte — *Brevis* an Stelle der *Longa*, *Semibrevis* an Stelle der *Brevis* und *Minima* (♦) an Stelle der *Semibrevis* — wie sie in α : β zu beachten ist, kehrt im 13./14. Jahrhundert öfter wieder[2].

Beachtenswert ist auch die verschiedene Verteilung der Vertikalstriche am Versende in γ η ϑ. Diese Striche, von denen wir S. 51 schon gesagt haben, daß sie keine gemessenen Pausen darstellen, stehen im allgemeinen an den Stellen, an welchen in prosaartig aufgezeichneten Texten ein Punkt gesetzt ist, also am Versende. Manchmal auch finden sie sich nicht am Ende jedes

[1] Man könnte sich zu der Annahme bewogen fühlen, daß die erste Strophe von dem Solisten rhythmisch vorgesungen und deshalb mensural transcribiert wurde, während die in Nota quadrata aufgezeichnete Wiederholung von dem Chor frei, choraliter nachgesungen wurde. An mehreren Stellen ist aber die mensurale Umschreibung für zwei aufeinanderfolgende, melodisch identische Strophen durchgeführt, wodurch diese Annahme widerlegt wird. Es ist wahrscheinlicher, daß der spätere Umschreiber sich bloß die Mühe sparen wollte, beide Strophen durchgehend in die zeitgenössische Notenschrift umzusetzen.

[2] Die geistlichen Lieder Alfons X des Weisen (1220—1284) sind in der am Escorial aufbewahrten authentischen Prachthandschrift im *duplex valor*, d. h. mit *Longa* und *Brevis* notiert, während in der Handschrift Madrid, *Bibl. nac. 10069* die Melodien im *integer valor*, mit *brevis* und *semibrevis* aufgezeichnet sind. Das von Coussemaker *A. H.* No. 45 veröffentlichte *Ja n'amerai autre* über einem dreistimmigen *In seculum* befindet sich noch einmal in der Handschrift Montpellier, fol. 2v mit verkürzten Notenwerten.

Verses, sondern nur am Schlusse eines musikalischen Doppelsatzes = 2 Verse, wie in den Beispielen 2 γ δ, 3 β γ δ, 4 γ, 6 β γ, 7 β γ, 8 α, 9 β, 10 β, 12 β, 14 α, 16 α β, 21 α β γ δ ε ζ η ϑ, 22 α δ η ϑ, 23 α β γ, 24 α β δ ζ. Seltener finden sich auch solche Striche an Cäsurstellen von Zehnsilbern[1]. Einzelne Schreiber bringen ähnliche Striche nach den Gliedern der Strophe (Aufgesang und Abgesang) an. Außerdem fanden sie Verwendung an den Stellen, wo die Noten nicht richtig über den zugehörigen Textsilben standen. Schon in der ältesten Neumenschrift bediente man sich solcher Striche, die man, zur besseren Unterscheidung von der Virga, rot zeichnete. Wenn der Textschreiber ein Wort, auf welches eine längere Tonfolge entfiel, nicht genügend gedehnt hatte, so mußte der Notenschreiber die Noten vermittelst dieser Vertikalstriche zu ihren Silben zu bringen suchen.

Daß auch an den Vers-, Doppelvers- und Periodenenden sowie an den Cäsurstellen von Zehnsilbern diese durch das Notensystem gehenden Vertikalstriche die eigentliche Bedeutung von gemessenen Pausen nicht haben und weder auf den *Modus*, noch auf die Dauer der angrenzenden Noten einen wesentlichen Einfluß ausüben, wird durch die Tatsache bewiesen, daß die meisten in mehreren Handschriften überlieferten Melodien in einer oder der andern Lesart solche Striche aufweisen, während in den übrigen Lesarten derselben Melodien, bei völlig gleichbleibender Zahl und Form der angrenzenden Noten, überhaupt keine solche Striche zu finden sind. Als Belege führen wir an:

In Beispiel	2 α β	stehen Vertikalstriche, in	γ δ	stehen keine.
„	3 α	„	β γ δ	„
„	4 α β	„	γ	„
„	5 α	„	β γ	„
„	6 α	„	β γ	„
„	7 α	„	β γ	„
„	8 β	„	α	„
„	9 α	„	β	„
„	10 α	„	β	„
„	12 α	„	β	„
„	14 β	„	α	„
„	22 β γ ε ζ	„	α δ η ϑ	„
„	23 α δ	„	β γ	„
„	24 γ η ϑ	„	α β γ δ ε ζ	„

Der Traktat des Johannes de Grocheo[2], auf den wir noch öfters zurückzukommen haben werden, schreibt über die Pausenstriche: „Der Ton kann in der menschlichen Stimme nicht lange ausgehalten werden. Ja es ist im Gegenteil notwendig, zu pausieren und die Pause auf irgend eine Weise zu bezeichnen. Die Alten[3] stellten sie durch einen Querstrich dar, welchen auch die modernen Musiker noch gebrauchen, mag es nun eine *Pausa universalis* sein, die man *finis punctorum* (Satz- resp. Versende) nennt, oder eine Pause, welche eine oder mehrere Perfektionen (Takte) oder 1 oder 2 Tempora (Taktzeiten) oder nur einen Teil des *tempus* bedeutet."

Diese *lineae ex traverso positae* fallen mit den obenerwähnten Vertikalstrichen zusammen und wurden nach Grocheo sowohl bei Aufzeichnungen in der älteren, als auch in der jüngeren Notenschrift am Ende eines musikalischen Satzes zur Darstellung aller möglichen Pausen ver-

---

[1] Z. B. in der Alba *Rei glorios, verais lums e clartatz*, Beispiel 13 α β, vgl. II. Teil, § 2.

[2] Herausgegeben von Johannes Wolf a. a. O. S. 103.

[3] Die *antiqui* sind in der Terminologie dieser Traktate alle unmittelbaren oder entfernteren Vorgänger der damals, zur Zeit der Abfassung der betreffenden Schriften bekannten und gebräuchlichen Notierungen.

wendet. Im Innern eines musikalischen Satzes so auch an den Cäsurstellen der mehr als achtsilbigen Verse bedeuten diese Striche meistens nur eine kurze Atempause, am Ende eines Satzes oder einer Periode hingegen eine längere Schlußpause[1], abgesehen von den Fällen, wo sie nur die einzelnen Wörter abtrennen oder falsch übergeschriebene Noten zu den zugehörigen Textsilben verweisen sollen.

Besonders lehrreich ist die verschiedene Anbringung der Striche in den unter Beispiel 24 η ϑ angeführten, auf die Melodie des *Ave gloriosa* gesungenen weltlichen Lais. Der musikalische Satz über *Ave gloriosa virginum regina* ist nach den mensuralen Aufzeichnungen α β folgendermaßen gegliedert:

In η wird aus diesen zwei Sechssilbern, die wir auch als weibliche Fünfsilber auffassen können, wenn wir die Silben von der letzten betonten Verssilbe aus rückwärts zählen, wie das in der mittelalterlichen romanischen Dichtkunst — zu welcher auch die mittellateinische Lyrik gehört[2] — z. T. üblich ist, ein aus fünf + sechs Silben zusammengesetzter Elfsilber mit weiblichem Reim. Die auf die Endsilbe *sa* des ersten lateinischen Halbverses fallende Note kommt als Auftakt in den zweiten Halbvers *et encor me teroie*.

Die Struktur des *Ave gloriosa* ist hingegen gewahrt worden in ϑ, welches den ersten fünfsilbigen Halbvers weiblich reimen läßt: *Lautrier cheuauchoie.*

Das rythmisch-metrische Schema der Lesarten α β γ δ ε ζ ϑ ist demnach

-́ -́ -́ ` [3] -́ ' -́ -́ -́,

während das Schema von η = -́ -́ -́` -́ ' -́ -́ -́ ist.

Man könnte versucht sein, auch den ersten Halbvers in α β γ δ ε ζ ϑ zu einer vollen, viertaktigen Periode zu ergänzen, durch Dehnung der Reimsilben -́ ⏑ zu -́ -́, wie dies im zweiten Halbvers stattfindet, so daß man, nach H. Riemanns Ansicht (vgl. Handbuch der Musikgeschichte I, 2 S. 230) die Schemen erhielte:

-́ -́ ' -́ -́ -́ ' -́ ' -́ -́

$\alpha\beta\gamma\delta\varepsilon$	A-ve glo-ri-o-sa vir-gi-num re-gi-na
ζ	Virge glo-ri-eu-se pu-re nete⁀e monde
ϑ	Lautrier chevauchoie pensant par un matin

In η müßten wir aber dann auch den Vertikalstrich nach *teu* als Pause auffassen. Da nun die Melodie in sämtlichen acht Lesarten, für vier verschiedene Texte, Note für Note dieselbe ist, halten wir es für das Natürlichste, daß auch die rhythmische Bewegung in ihnen bewahrt worden ist. Die mensuralen Aufzeichnungen von α β lassen aber keinen Zweifel zu, daß die Melodie des ersten Halbverses ohne Dehnung der Reimsilben, zu lesen ist[4],

also nicht -́ -́ -́ -́.
sondern -́ -́ -́

Der Fall ist um so bemerkenswerter, als ein anderes *Ave gloriosa*, welches in der Handschrift Montpellier, fol. 90 in mensuraler Notation überliefert ist[5], die fragliche Dehnung der

[1] Siehe auch unten (II. Teil) über die Pausen.

[2] Die Ausführung dieses Punktes folgt im Kapitel über das metrische Prinzip der mittelalterlichen Dichtungen, bei Besprechung der Modi.

[3] Das Apostroph bedeutet die kurze Atempause im Versinnern, entsprechend den Vertikalstrichen in γ η ϑ.

[4] Wir werden im weiteren Verlaufe unserer Arbeit noch mehrere solcher Fälle vorzuführen haben.

[5] Abgedruckt bei Coussemaker, *A. H.* No. 46.

Reimsilben durchführt und die sechs Silben *Ave gloriosa* zu einer viertaktigen Periode ergänzt. Die Oberstimme zu dieser dreistimmigen Komposition hat einige melodische Anklänge an das *Ave gloriosa*, das wir als Beispiel 24 besprochen haben. Stünde die Lesart von 24 β vereinzelt da, so könnten wir vielleicht das Fehlen der *cauda* an der Note über *sa* als ein Schreibversehen betrachten. Die deutliche, mensurale Schreibart von α schließt jedoch diese Annahme aus, und folglich ist für sämtliche Lesarten des Beispiels 24 der durch die mensuralen Aufzeichnungen α β vorgeschriebene Rhythmus einzuhalten.

Übersicht über die in den angeführten Notenbeispielen angewandte Melodiendarstellung.

Bei der Untersuchung der zur Wiedergabe identischer oder entsprechender Troubadour- und Trouvèremelodien in einer oder in mehreren Handschriften verwandten Tonzeichen sind wir zu dem Ergebnis gekommen, daß an Stelle einer Tonfigur in einer der Lesarten an der korrespondierenden Stelle einer andern Lesart zahlreiche, äußerlich verschiedene Figuren eintreten, die nach den Bestimmungen der Mensuraltheoretiker in keinem Falle als gleichwertig hätten betrachtet werden dürfen, und die außerdem noch ihrer formellen Zusammensetzung nach bei den Mensuralisten für falsch und unzulässig gegolten hätten. Für eine *Longa* in einer Lesart (x) finden wir z. B. in einer Lesart (y) folgende Werteinsätze:

u. a. m.

Ebenso sind für die *Ligatura binaria* oder an den entsprechenden Stellen verschiedener Lesarten die Figuren belegt:

.

An den Tonumspielungen der letzten Verssilben finden sich unzählige Varianten, von welchen wir hier nur einige anführen:

In vielen Fällen leisten uns die verschiedenen Aufzeichnungen gute Dienste. Es ist uns nämlich nicht immer möglich, zu erkennen, was für eine Hinüberschleifung oder Tonverzierung durch eine *Plica* angedeutet ist. In der Regel findet es sich, daß bei einem mehrfach überlieferten Liede einer oder der andere der Abschreiber die *Plica* auflöst und uns somit die beabsichtigte Verzierung interpretiert. Wir finden u. a. folgende Auflösungen von Plicen:

Solange nicht eine einheitliche Notenschreibung gebildet und allgemein verbreitet war, also bis in die zweite Hälfte des 13. Jahrhunderts, hatte jeder Notenschreiber seine eigene Notierungsweise und er bildete die Ligaturen, wie es ihm am bequemsten war. Es muß immerhin anerkannt werden, daß die regulären, den Haupt-Neumenfiguren entsprechenden Formen in der Regel bei weitem überwiegen; der Calamus eignete sich vorzüglich zur Zusammensetzung von Ligaturen und Konjunkturen, wie wir sie in der Quadratnotenschrift so zahlreich, ja ad libitum

vorfinden. Die Ausführung der durch die Mensuralnotation genau festgelegten und streng vorgeschriebenen Tonfiguren setzte hingegen eine nur durch gründliche musikalische Ausbildung und stetige Sorgfalt erreichbare Fertigkeit voraus, und es ist demnach nicht zu verwundern, wenn die meisten Troubadour- und ein guter Teil der Trouvèremelodien, sowie auch ein beträchtlicher Teil der mehrstimmigen[1], weltlichen und geistlichen Kompositionen des 12. und 13. Jahrhunderts nicht mensural, sondern in gewöhnlichen Quadratnoten überliefert worden sind. Eine Aufzeichnung in Nota quadrata war aber, nach dem S. 69 Angedeuteten, nur zulässig unter der Voraussetzung, daß der Rhythmus der Melodien bekannt oder aus dem Text erkennbar und an bestimmte Gesetze gebunden war.

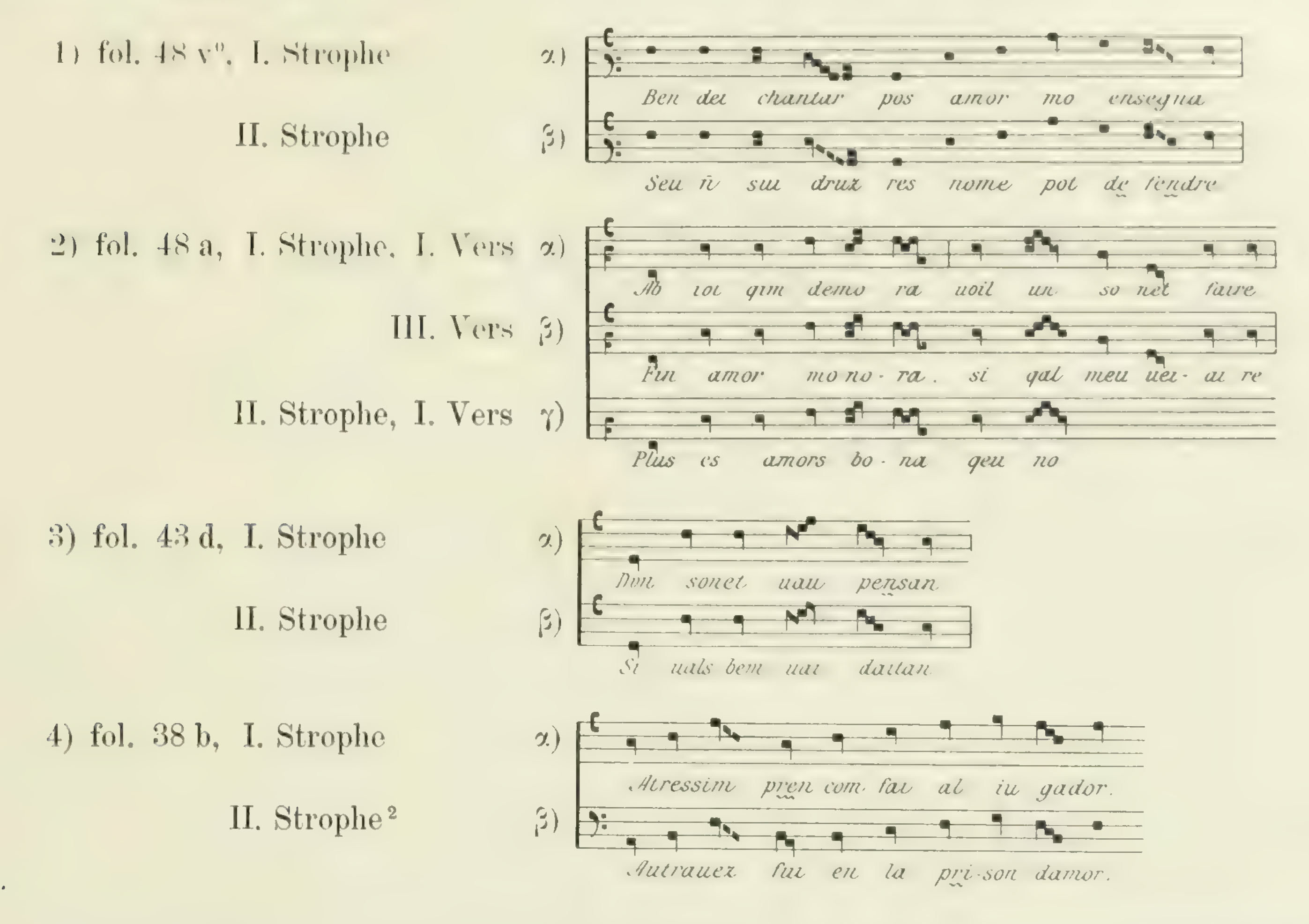
Am augenscheinlichsten läßt sich die Tatsache, daß die Ausführung der Notengruppen in der Quadratnotation von der Willkür der Schreiber abhing, in der Handschrift R verfolgen, in welcher, wie oben (S. 14) erwähnt, die Noten zu verschiedenen Zeiten und von mehreren Händen eingetragen worden sind. Die ersten Seiten des Liederbuchs von Guiraut Riquier, von dem es in der Handschrift C heißt, daß die Lieder in derselben Anordnung mitgeteilt sind, in welcher sie in dem vom Dichter eigenhändig geschriebenen Liederheft gestanden hätten, rühren von einem Kopisten her, welcher mit Vorliebe *figurae obliquae* in seinen Ligaturen verwendet, z. B. [notation] oder [notation]. Ein anderer Schreiber (siehe oben S. 54, das Notenbeispiel 1, α = der erste, β = der zweite Schreiber), von dem die 21 Melodien zu den Liedern des Raimon de Miraval und die vier auf fol. 108 r° derselben Handschrift befindlichen Lieder des G. Riquier notiert worden sind, vermeidet die *figurae obliquae* und reiht die Töne innerhalb der Tongruppen in *corpora recta* aneinander, z. B. [notation], [notation].

Die subjektiven Aufzeichnungsarten dieser Notenschreiber beziehen sich aber nur auf die Form, sie bilden keine bewußten Systeme, gleichen Tonfiguren entsprechen nicht gleiche Notenwerte, wie dies bereits bei der Mensuralnotation und in noch höherem Maße in unserer modernen Notenschrift der Fall ist. Zwar hätte man annehmen können, daß wenigstens jeder Schreiber für sich eine bestimmte musikalische Orthographie besaß, in welcher die verwendeten Zeichen konsequent in einer engeren Beziehung zu den darzustellenden Dauerwerten gestanden hätten, und daß die zahlreichen Varianten der Form, die wir in sämtlichen Beispielen festgestellt haben, der Verschiedenheit der Abfassungsorte und -zeiten zuzuschreiben sind.

Es fällt uns aber nicht schwer, auch diese Annahme zu widerlegen. Nehmen wir z. B. eine Melodie, in welcher ein musikalischer Satz wiederholt wird (*Pedes* oder *Versus*), oder ein Lied, zu welchem zwei Strophen von derselben Schreiberhand notiert worden sind. Naturgemäß soll ja die Schreibweise des wiederholten Satzes der des ersten entsprechen, da es sich bei der notwendigerweise gleichbleibenden rhythmisch-metrischen Struktur solcher entsprechender Teile nur um eine mechanische, parallele Wiederholung handelt. In der Handschrift G ist, wie oben (S. 15) hervorgehoben, in der Regel auch der erste Vers der zweiten Strophe und außerdem bei den Liedern No. 37 und 179 auch die zweite Strophe ganz notiert. Von vornherein dürften wir also erwarten, aus diesen zahlreichen, von einer Hand geschriebenen und deshalb zur Untersuchung der Melodiendarstellung wohlgeeigneten Wiederholungen Aufschluß über die Bedeutung

[1] Die sämtlichen in den Handschriften Paris, *Bibl. Nat. fr. 844* und *12615* befindlichen zwei- bis vierstimmigen *motets,* 91 an der Zahl, davon 39 in beiden Handschriften, die 15 Motet-Oberstimmen in Paris, *Bibl. Nat. fr. 845,* ferner die in den Handschriften London, *Egerton 274,* Florenz, *Laur. Plut. XXIX, 1,* Wolfenbüttel, *Helmst. 628* und *1099,* Madrid, *B. Naz. Hh 167,* Limoges *No. 17* und mehreren kleineren Sammlungen überlieferten, zwei-, drei- und vierstimmigen Tondichtungen im ganzen inkl. der Duplicata ungefähr Tausend mehrstimmige Kompositionen des 12. und 13. Jahrhunderts sind nicht mensural, sondern in Quadratnoten aufgezeichnet.

der einzelnen Zeichen zu gewinnen. Leider können wir uns aber auf den Schreiber dieser Handschrift nicht verlassen[1], da seine Arbeit oberflächlich und seine Schreibweise für Text und Musik gleich mangelhaft ist. Wir führen nur einige Wiederholungen korrespondierender Melodiesätze aus der Handschrift G an:



Stellen wir nun die einzelnen entsprechenden Zeichen zusammen, so erhalten wir aus diesen vier Sätzen die Varianten:

in 1: = , = .

in 2: = , = = .

in 3: = , = .

in 4: = .

Wir könnten diese Beispiele beliebig, auch aus den andern Handschriften[3] vermehren, doch mag es damit und mit den Ergebnissen, die wir aus den 24 oben analysierten Beispielen gewonnen haben, sein Bewenden haben, da sie genügen, um endgültig festzustellen, daß die Schreib-

[1] Siehe oben S. 17 f.

[2] In α ist die Melodie im C-Schlüssel notiert, in β hingegen eine Quint tiefer, im F-Schlüssel. Wir glauben nicht, daß eine besondere Absicht hinter dieser Transposition verborgen ist, daß vielmehr der Schreiber nur aus Versehen den F-Schlüssel an Stelle des andern gesetzt hat, was an dem Verlauf der Melodie weiter nichts änderte.

[3] Es bedarf wohl keiner eigenen Untersuchung, um zu erkennen, daß auch die im Mysterium der hl. Agnes überlieferten Melodien (siehe Beispiel 13 β, S. 60 und Beispiel 18 α β γ, S. 63) in Quadratnoten aufgezeichnet sind und, da die Töne oder Tongruppen durch unregelmäßige Figuren aus einzelnen oder aneinandergereihten Longen dargestellt sind, wohl die Tonfolge, nicht aber den Rhythmus auszudrücken vermögen.

weisen der nicht mensural aufgezeichneten Melodien nirgends die beweiskräftige Durchführung einer systematischen Notierung erkennen lassen, solange die einzelnen Schreiber zur Darstellung quantitativ identischer Dauerwerte verschiedene, willkürliche Figuren verwendeten, aus denen weder sie selbst, noch die Leser einen bestimmten Rhythmus der Melodien erkennen konnten.

Fassen wir also die Endresultate, die wir aus den in diesem Abschnitt angestellten Untersuchungen erlangt haben, kurz zusammen, so finden wir als Ergebnis des ersten Teiles:

I. Daß die ältesten musikalischen Aufzeichnungen der mittelalterlichen Lyriker in Metzer Neumen (Handschschrift X) oder in Quadratnoten[1] geschrieben wurden;

II. daß die Notierungen der Schreiber, von denen die in Quadratnoten überlieferten Melodien herrühren, keine konstanten Schriftsysteme bilden;

III. daß diese ursprünglich in Quadratnotenschrift aufgezeichneten Melodien im Laufe der Zeit von einzelnen Abschreibern nach entwickelteren, **modalen** und **mensuralen** Notierungssystemen übertragen wurden, welchem Umstande wir auch die mensurale Überlieferung einer stattlichen Anzahl[2] von Melodien zu verdanken haben;

IV. daß wir den Rhythmus der in Quadratnoten geschriebenen Melodien zu metrischen[3] Texten aus dem unter II angeführten Grunde nicht unmittelbar aus den Tonzeichen selbst ablesen, sondern nur rückwärts, mit Hilfe der unter III angedeuteten mensuralen Aufzeichnungen, unzweideutig erkennen können.

Wie wir zur Rekonstruktion der rhythmischen Ausführung aller nicht mensural überlieferten musikalischen Schöpfungen des Mittelalters gelangen können, werden wir in einem folgenden Abschnitt darzulegen haben.

Zuvor haben wir jedoch noch der in der Einleitung S. 3 ff. angedeuteten, bis heute vorgetragenen Hypothesen über die Bedeutung der Notenzeichen in den Troubadour- und Trouvèrehandschriften eingehender zu gedenken und uns mit denselben auf Grund unserer Auffassung auseinanderzusetzen.

Die Ansichten und Äußerungen

neuerer Musikgelehrter über die Aufzeichnung und Lesung der Noten in den Handschriften der Troubadours und der Trouvères.

Perne (in der von Fr. Michel besorgten Ausgabe der Lieder des *Châtelain de Coucy* 1830) und Coussemaker *(Oeuvres complètes du trouvère Adam de la Hale* 1872*)* waren nicht die ersten, welche den zur Aufzeichnung der Melodien in den Originalhandschriften der Troubadours und Trouvères verwendeten Notenzeichen mensurale Bedeutung zuschrieben. Schon im 18. Jahrhundert sind in der Handschrift Paris, *Bibl. Nat. nouv. acq. 1050* die fehlenden folia 121, 126,

[1] „*Ex omnibus longis*“, cf. J. de Grocheo a. a. O. S. 91.

[2] Es sind uns im ganzen etwa 400 von der Wende des 13. Jahrhunderts herrührende Troubadour- und Trouvèremelodien in mensuraler Notation bekannt. Das summarische Verzeichnis dieser Melodien folgt unten II. Teil, Kap. 2. Wir könnten auch die oben S. 76 Anm. 2 erwähnten Lieder des spanischen königlichen Dichters Alphons X. erwähnen, welche im dritten Viertel des 13. Jahrhunderts aufgezeichnet worden und deren Melodien mensural notiert sind, trotzdem sie etwas älter sind als die in Quadratnoten aufgezeichneten Abschriften von Troubadourmelodien der Handschrift R und mehrerer Trouvèreliederhandschriften; dann würde sich die Zahl der mensural überlieferten Monodien auf nahezu Tausend belaufen.

[3] Wir benutzen hier den Terminus „metrisch“ im Gegensatz zu Prosatexten.

136—151 unter Benutzung einer Handschrift aus der engverwandten Familie K N P[1] ersetzt worden. Der Anonymus, welcher sich diese Wiederherstellung angelegen sein ließ, schrieb aber die in seiner Vorlage befindlichen Quadratnoten nicht etwa getreu ab, sondern er suchte vielmehr sie zu interpretieren. Wie schlecht ihm dieser Versuch einer Übertragung gelang, wird die in Beispiel 23 (S. 74) als Lesart ε angeführte Probe wohl hinreichend bewiesen haben.

An die mensurale Auffassung der musikalischen Aufzeichnungen des 11.—14. Jahrhunderts, wie sie Coussemaker in seinen Schriften bekannte (siehe oben S. 2), schließen sich die 1900 bis 1907 verfaßten Arbeiten des französischen Musikhistorikers Pierre Aubry an. In der Vorrede zu: *Lais et Descorts Français du XIIIe siècle*[2] schreibt er als Herausgeber des musikalischen Teiles[3]: „Un mot enfin sur la notation: la musique des lais appartient à *l'ars mensurabilis* du douzième et du treizième siècle. Ce sont des mélodies mesurées en rhythme ternaire et avec les valeurs fixes de la doctrine franconienne. Nous ne donnons pas ici la traduction de ces cantilènes en notation moderne, parceque c'est un travail facile que tout lecteur pourra faire(!) et aussi parce que nous croyons que peut-être ces monodies, théoriquement mesurées, étaient dans la pratique chantées assez librement." Demnach wären in Beispiel 24 (oben S. 76) die Lesarten γ δ ε ζ η ϑ in frankonischer Mensuralnotation geschrieben; wir fragen nun: wenn diese Aufzeichnungen (γ bis ϑ), in welchen keine andern Notenformen als *Longae* vorkommen, mensural geschrieben sein sollen, wie wäre dann die Schrift der Lesarten α β, in welchen augenscheinlich *breves* und *semibreves* in α, und *longae* und *breves* in β regelmäßig abwechseln, zu bezeichnen? Die Ansicht Aubrys ist durchaus unbegründet, und auch der Laie kann sich ohne Mühe davon überzeugen, daß in den von P. Aubry veröffentlichten Lesarten ζ η ϑ des Beispiels 24 nur *longae* vorkommen; die Lesarten α β belehren uns, **wie** diese Melodie **in mensuraler Notation** auszusehen hat und daß die andern Lesarten γ δ ε ζ η ϑ in Quadratnotenschrift aufgezeichnet sind.

Auch an andern Stellen spricht Aubry unzweideutig dieselbe Ansicht von der mensuralen Bedeutung der zur Aufzeichnung der Troubadourmelodien verwendeten Zeichen aus, wenn er z. B. schreibt[4]: „La notation originale est la notation proportionnelle, dite franconienne, que nous rencontrons dans tous les chansonniers manuscrits du même temps." (!) Denselben Satz verficht Aubry noch einmal in folgender Form[5]: „Toute une théorie mensuraliste, née au douzième siècle, a inspiré l'oeuvre musicale des troubadours et des trouvères français."

Nach diesen Zitaten wären also sämtliche 24 obenangeführten Notenbeispiele mensural geschrieben; unsere Untersuchung der Überlieferung hat uns aber zu dem Ergebnis geführt, daß von unsern 24 Beispielen mit 75 Lesarten nur die 14 Lesarten: 4 α, 11 β, 14 β, 16 α β, 17 β, 19, 20, 21 ζ η ϑ, 23 δ und 24 α β die spezifischen Merkmale einer Mensuralnotation an sich tragen, während alle übrigen Lesarten in Quadratnotenschrift aufgezeichnet sind, die nicht mit den Figuren der *„notation franconienne"* zu verwechseln ist.

Aubry hat sich aus dem Grunde verleiten lassen, die Aufzeichnungen der mittelalterlichen Monodien für mensural zu halten, weil, wie er selbst schreibt[6]: „A. Dans certains manuscrits, comme les deux mss. franç. 844 et 12615 de la Bibliothèque nationale de Paris, il y a à la fois des

[1] Vgl. E. Schwan a. a. O. S. 86 ff.

[2] *Publiés par A. Jeanroy, L. Brandin et P. Aubry.* Paris 1901.

[3] A. a. O. S. XXIV.

[4] *Quatre Poésies de Marcabru, troubadour gascon du XIIe siècle* (Paris 1904). S. 2.

[5] *Les plus anciens monuments de la musique française* (Paris 1905), S. 9. Man vgl. auch C. Schlägers Rezension im Literaturblatt für rom. und germ. Literatur No. 3. 4. 1907, S. 104 ff. und die vorzüglichen Ausführungen H. Riemanns im Musikalischen Wochenblatt 1905, S. 161 ff.

[6] *Les plus anc. Monum.* a. a. O. S. 11.

pièces monodiques et des compositions harmoniques: les unes et les autres sont notées de la même écriture et par la même main. Comment la notation aurait elle selon les cas deux significations, sans que nous en soyions prévenus? B. Le ms. franç. 846 de la même bibliothèque est une merveille de calligraphie musicale. On n'a qu'à se reporter au fac-similé que nous en donnons (pl. XI) pour voir la distinction que le copiste fait scrupuleusement des longues et des brèves, pour suivre le rhytme modal de cette pièce. Si vraiment il n'y avait pas lieu de respecter la valeur proportionnelle des notes de cette écriture musicale, on voit mal à quelles préoccupations aurait obéi le copiste de ce manuscrit."

Aubry baut aber seinen Rückschluß in A auf unrichtigen Prämissen auf. Seiner Ansicht nach sind die mehrstimmigen Kompositionen in den angeführten Handschriften 844 *(Roy)* und 12615 *(Noailles)* notwendigerweise mensural geschrieben, weil sie mehrstimmig sind, und wenn dann den zur Aufzeichnung dieser Lieder verwandten Zeichen mensurale Bedeutung innewohnt, so dürfe man den andern, von derselben Schreiberhand herrührenden Melodien die mensurale Bedeutung, die sie an erster Stelle hatten, nicht ohne weiteres absprechen.

In Wirklichkeit sind nun aber diese Handschriften *Roy* und *Noailles*[1], wie wir schon oben (S. 70 Anm. 1 und 80 Anm. 1) festgestellt haben[2], in Quadratnoten notiert, in lauter Longen, ohne systematische Abwechslung von *Longa* und *Brevis*, ohne gemessene Pausen und mit Verwendung von unfrankonischen Ligaturen und Konjunkturen. So wendet sich denn der von Aubry herangezogene Trugschluß A gegen ihn selbst. Auch das von ihm veröffentlichte Motet *Virgne glorieuse* über dem Tenor *Manere*, welches nach dem Vermerk am Fuße des Blattes im Jahre 1265 gedichtet worden ist[3] und in Metzer Neumen (vgl. die Handschrift X) aufgezeichnet ist, widerlegt die Anschauung Aubrys, daß die musikalischen Denkmäler des 12. und 13. Jahrhunderts in der *„notation franconienne"* aufgezeichnet sind[4].

Wir dürfen allerdings das Vorhandensein von einstimmigen, mensural notierten Kompositionen jener Epoche nicht in Abrede stellen, wie es von seiten des um die Erforschung auch der mittelalterlichen Musikgeschichte hochverdienten H. Riemann[5] geschieht, dessen Auffassung der musikalischen Aufzeichnungen der Troubadourmelodien zu der eben besprochenen Ansicht Aubrys in diametralem Gegensatz steht. Hatte nämlich dieser behauptet, daß alle Melodiensammlungen der Troubadours und der Trouvères mensural aufgezeichnet und streng nach den Regeln der frankonischen Mensuralnotenschrift zu übertragen wären, so ist jener der Überzeugung, daß die Weisen der Trouvères und diese ganze Literatur mit der frankonischen Mensuraltheorie nicht das geringste zu tun haben, und „daß wir der Idee entsagen müssen, daß dieselben mensuraliter notiert seien"[6].

[1] Man vgl. auch Beispiel 2 γ, 3 β, 4 γ, 6 β, 7 β, 9 β, 11 β, 17 α, 21 α, von denen wir ausnahmslos nachgewiesen haben, daß sie nicht mensural, sondern in Quadratnoten aufgezeichnet sind.

[2] In *Noailles* ist das erste Lied mensural (modal) geschrieben; siehe unten S. 86, *Pour conforter* . . .

[3] *Les plus anc. Monum.* a. a. O. Planche VII.

[4] Herr Aubry scheint indes, auf Grund eingehender Beschäftigung mit den mehrstimmigen Kompositionen und nachdem wir ihm persönlich die Mängel seiner früheren, mensuralistischen Anschauungen über die Notenschrift der älteren Zeit (Quadratnotenschrift) nachgewiesen und unsere modale Interpretationsmethode unter jedem Vorbehalt privatim mitgeteilt und an praktischen Beispielen vorgeführt haben, von dieser irrigen Auffassung abgekommen zu sein. Wir verweisen auf unsern Aufsatz: Die modale Interpretation der mittelalterlichen Melodien, besonders der Troubadours und Trouvères, Cäcilia-Straßburg, Juli 1907, bei F. X. Le Roux & Co., angezeigt und besprochen durch A. Guesnon in „Le moyen-âge, 2e série, tome XI, juillet-août 1907", zwar unter Übergehung des Streitfalls, was aber an den rein sachlichen Darstellungen unseres Aufsatzes nichts ändert.

[5] H. Riemann gebührt das hervorragende Verdienst, als erster im Handbuch der Musikgeschichte 1. Teil, 2. Band (Breitkopf & Härtel 1905) die mittelalterliche Liedkomposition wissenschaftlich untersucht und im Zusammenhang eingehend dargestellt zu haben.

[6] Musikal. Wochenblatt 1897, S. 450.

Wir zitieren hier einige der wichtigsten Sätze Riemanns über die Frage nach dem Prinzip der Aufzeichnungen mittelalterlicher Musikdenkmäler.

„Daß man sich der Mensuralnotierung nur bediente, wenn man mehrere Stimmen gleichzeitig verschiedenen oder verschieden verteilten Text singen ließ, beweist, daß über die rhythmische Gestaltung der Monodie die metrische Beschaffenheit des Textes souverain verfügte.“[1] Ferner:

„Von einer Selbstverständlichkeit der Tripelmensur mit allen Schikanen kann für die schlichten Notierungen der Troubadoure, die keinerlei andere Notenform kennen als die der Choralnotierung geläufigen, cum proprietate et perfectione, und auch nirgends gemessene Pausen zeigen, gar nicht die Rede sein.“[2]

Diese Äußerungen sind zum Teil durchaus treffend, zum Teil jedoch nicht. Selbstredend konnten die Melodien der ältesten Troubadours, des Grafen von Poitiers, Marcabru, Jaufre Rudel und aller andern Sänger, deren Tätigkeit noch vor oder in das 12. Jahrhundert fällt, nicht gleichseitig in frankonischer, mensuraler Notation aufgezeichnet werden, weil Franco von Cöln, welcher **nach** Johannes de Garlandia (1190?–1257?) schrieb, jünger ist als die angeführten Troubadours. Da es nach den einschlägigen Arbeiten von Diez[3], Gröber[4] und Schwan[5] eine allgemein anzuerkennende Tatsache ist, daß die Lieder der mittelalterlichen Lyriker auf schriftlichem Wege verbreitet wurden, so können wir mit Bestimmtheit mit Riemann annehmen, daß die Troubadourkompositionen in ihren ältesten Originalaufzeichnungen in Neumen, resp. in Quadratnoten geschrieben wurden. Wenn nun trotzdem zwei Lieder des Marcabru (No. 142 und 143) in der Handschrift R mit Unterscheidung von *Longa* und *Brevis* überliefert sind, so ist das wiederum ein Beweis für die Richtigkeit der oben (S. 82, III) ausgesprochenen Feststellung von der akkomodierenden und interpretierenden Tätigkeit der Abschreiber. Je nach den Orten, und je nach den Zeiten, in welchen diese Abschriften hergestellt wurden, erfuhren die Melodien gewisse Umgestaltungen in Bezug auf die graphische Wiedergabe des Rhythmus durch die Tonzeichen, da sie aus praktischen Rücksichten den jedesmal geltenden und dem betreffenden Kopisten geläufigen Notierungssystemen angepaßt und in andere Systeme übertragen wurden, ähnlich wie wir heute in den Neuausgaben von Werken der letzten Jahrhunderte nicht die Originalaufzeichnungen beibehalten, sondern vielmehr den Übertragungen unser modernes Notensystem zu grunde legen.

Wir müssen bedenken, daß wir in den auf uns überkommenen Aufzeichnungen der Troubadour- und Trouvèremelodien keine Originalaufzeichnungen, keine Autographa, sondern lediglich[6] Abschriften von zweiter, dritter oder noch entfernterer Hand vor uns haben. Diese Frage nach der Herkunft, dem absoluten und dem relativen Alter der überlieferten Melodien ist von den Musikhistorikern nicht genügend berücksichtigt worden, und daher rührt ihre von der hier vorgetragenen Ansicht abweichende Anschauung: sie gründet sich auf eine nicht erschöpfende Kenntnis der Überlieferung.

Die Abfassungsorte der Handschriften, und besonders die Zeiten und Orte, in welchen die Abschriften der Melodien erfolgten, waren es, die sich für die Umgestaltungen der Notenzeichen als maßgebend erwiesen. Paris z. B. bildete, wie vier Jahrhunderte lang einen Mittelpunkt für die abendländische Kultur, so auch für die Musik: dies mag dazu beigetragen haben, daß die Trouvèrelieder reicher an melodischer Färbung wurden, daß sie, weil sie später einsetzen

[1] Ebd. 1900, S. 347.
[2] Ebd. 1905, S. 762.
[3] *Poesie der Troubadours.*
[4] *Die Liedersamml. d. T.* a. a. O. S. 339 ff.
[5] *Die altfr. Liederhandschriften* S. 263–275.
[6] Vielleicht mit geringen Ausnahmen.

als die Troubadourlieder, zum Teil in Mensuralnotenschrift und zahlreicher[1] und vollständiger überliefert wurden als die provenzalischen Troubadourmelodien und als Lieder in den romanischen Schwestersprachen.

Wir haben im Anschluß hieran noch darzulegen, was wir unter Mensuralnotation verstehen. Die aus den Neumen hervorgegangene Quadratnotenschrift gab, wie wir bereits festgestellt haben, keinerlei Aufschluß über die den einzelnen Tonzeichen zukommenden Dauerwerte. Die entwickelte frankonische Mensuralnotenschrift hingegen gab den relativen Wert der einzelnen Noten durch Einführung verschiedener Figuren für die verschiedenen darzustellenden Zeitwerte zu erkennen. Die absolute Dauer der Noten war noch nicht bekannt, weil die angenommene Maßeinheit, das *Tempus*[2] selbst zu unbestimmt war. Es unterliegt nun keinem Zweifel, daß der gewaltige Fortschritt, den die Notenschreibkunst durch die graphische Figuration der relativen Dauerunterschiede vermittelst der Anwendung gleicher Zeichen zur Darstellung gleicher und ungleicher Zeichen zur Darstellung verschiedener Dauerwerte gemacht hat, so wie sie in den frankonischen Regeln festgelegt sind, nicht von einem Tag auf den andern erzielt werden konnte, sondern daß zwischen diesen beiden Endpunkten Stadien einer allmählichen Ausbildung liegen müssen.

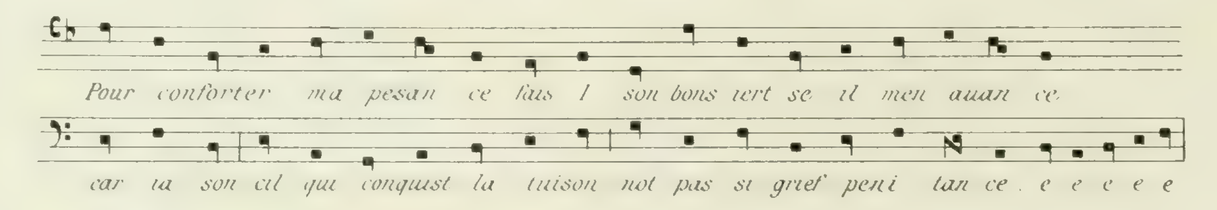
Das Naturgemäße war, bei der Aufzeichnung einer rhythmischen Melodie die länger auszuhaltenden Töne durch die längere Figur, *Longa* ▀▌, und kürzere Töne durch die kürzere Figur *Brevis* ▬ auszudrücken. Somit war der erste Schritt zur mensuralen Notation im 13. Jahrhundert getan.

Es finden sich Proben dieses ersten Stadiums in mehreren Handschriften, aus denen wir hier die Aufzeichnungen der Troubadourmelodien

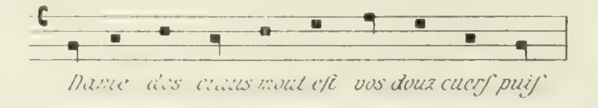
No. 25 (Beispiel 4 α),
No. 84 (R fol. 9 c),
No. 142 (R fol. 5 b),
No. 143 (R fol. 5 a),
No. 169 (R fol. 87 c)

anführen.

In den Trouvèrehandschriften sind die Belege bedeutend zahlreicher; ein Teil der in der Handschrift Paris, *Bibl. Nat. fr. 1591* mitgeteilten Melodien ist in dieser unentwickelten, noch schwankenden Übergangsnotation aufgezeichnet, auch finden sich ähnliche Schreibweisen in der Handschrift *Noailles* Paris, *Bibl. Nat. fr. 12615*, Schwan T, Raynaud Pb[11]. fol. 4 r°.



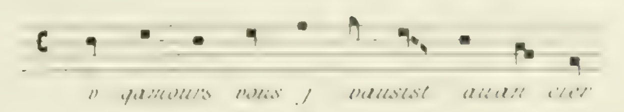
In der Handschrift *Roi* (Paris, *Bibl. Nat. fr. 844*) befinden sich außer den oben S. 19 erwähnten späteren mensuralen Eintragungen ein Paar Lieder, die den Rhythmus auch graphisch wiedergeben. Ich führe den Anfang des auf fol. 113 b von einer andern Hand als das Corpus der Handschrift aufgezeichneten Liedes: *Dame des ciuus* an.



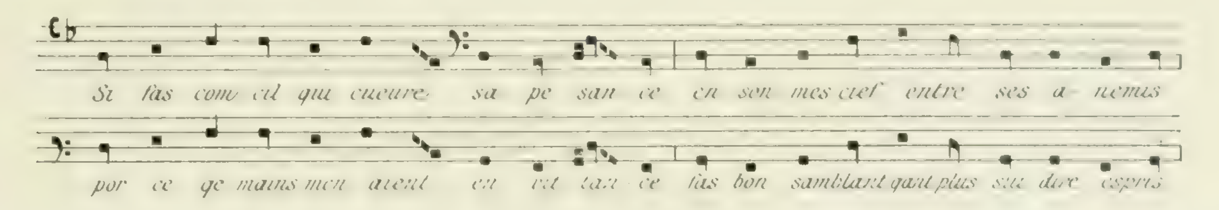
[1] Vgl. oben S. 68 und 71.

[2] Siehe unten (II. Teil).

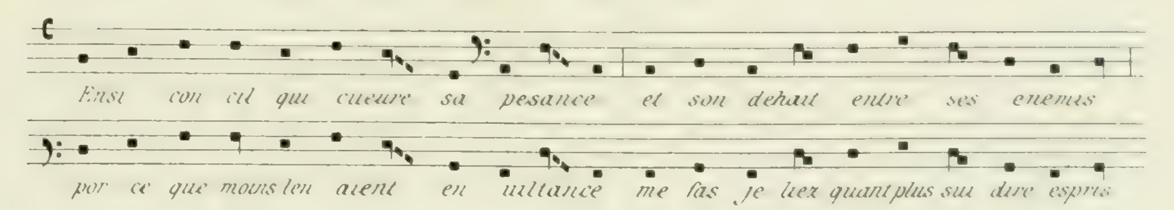
Ferner in der Handschrift Rom, *Vat. Reg. 1490* an vereinzelten Stellen, z. B. fol. 180 d, 3. Zeile von unten:



Auch zahlreiche Melodien aus der Handschrift Paris, *Bibl. Nat. Fr. 846* sind in einer zwischen der Übergangsnotation und der definitiven frankonischen Notenschrift stehenden Schreibweise notiert. Die Handschrift, von welcher nur das eine in Frankfurt aufbewahrte Blatt[1] erhalten ist, scheint auch nach diesem Prinzip aufgezeichnet gewesen zu sein, nach dem, was wir aus den erhaltenen Proben erkennen können. Wir zitieren nur den Anfang des Liedes *Si fas com cil qui cueure sa pesance*



In der Handschrift Paris, *Bibl. Nat. fr. 846* ist diese Melodie fol. 49 a aufgezeichnet, wie folgt:



Im ersten Vers gehören an Stelle der über *En, cil* stehenden *Breves* zwei Longae, wie sie in der Lesart von Frankfurt richtig stehen, und wie sie auch in den folgenden Versen regelmäßiger angegeben sind. Derselbe Fall kehrt in der Handschrift *846* öfters wieder, daß nämlich der Rhythmus *(Modus)* einer Melodie nur angedeutet, aber nicht durch das ganze Lied konsequent durchgeführt ist. Der frankonischen Notation näher stehend sind etliche Aufzeichnungen der Handschriften Paris, *Bibl. Nat. fr. 22928* und *25566*, von denen wir ebenfalls je eine Probe mitteilen wollen:

Paris, *Bibl. Nat. fr. 22928*
fol. 158 b.

Hui matin a la ior ne e tou te man bleu re
cheuauchai par une pre e par bone au en tu re

Das fol. 159 derselben Handschrift folgende Lied *Sour cest riuage a ceste crois* gibt den Rhythmus ebenso deutlich zu erkennen, wie die angeführte Pastorelle *Hui matin a la journee*.

Der in der Handschrift Paris, *Bibl. Nat. fr. 25566* fol. 109—177 überlieferte Roman du Renart le nouuel[2] liefert ebenfalls eine kleine Sammlung von Melodiezitaten, in der Form:

fol. 165 c



[1] E. Schwan, *Die altfr. Liederhandschriften* D. S. 41.

[2] Ed. J. Houdoy, Paris 1874. In ähnlicher Notation befinden sich mehrere dieser Zitate in den Motetten der Handschrift Montpellier, z. B. in Couss. A. H. No. 36.

Wir dürfen diese Notation als bereits frankonisch betrachten. Die übereinstimmenden Berichte der Musiktheoretiker des 13. 14. Jahrhunderts bekräftigen durchaus unsere Annahme: wir verweisen nur auf den Abschnitt über die Entwicklung der Notenschrift bei J. de Grocheo [1], welcher besagt, daß man den Notenzeichen *Longa*, *Brevis* und *Semibrevis* verschiedene Bedeutungen beilegte; infolgedessen kam es vor, daß jemand nach den Regeln gewisser Lehrer singen und notieren konnte, die Lehren anderer aber nicht verstand. Aus dieser Verschiedenheit der Melodiendarstellung können wir schließen, daß zahlreiche musikalische Schreibweisen vor der endgültigen Fixierung durch die frankonische Mensuralnotation versucht und entworfen worden waren, von denen sich zwar keine als den Anforderungen genügend und allgemein anerkennbar erwies, denen man aber immerhin das Verdienst nicht absprechen kann, der vollendeten Mensuralnotation die Wege gebahnt zu haben. Diese Übergangsnotationen hoben nur die längeren und kürzeren Dauerwerte durch Anwendung von *Longa* und *Brevis* hervor, um den Grundrhythmus der Melodie, den *Modus*, zu erkennen zu geben.

Im ganzen befinden sich unter den überlieferten Troubadourmelodien (inkl. der späteren Nachtragungen) 15 Lieder in modaler (Übergangs-) oder in frankonischer Mensuralnotation:

No.	Liedanfang	Handschrift	Vgl. Beispiel	o. Seite
6	Qui la ve en ditz	W	11 β	86
25	Ab ioi mou lo vers	R	4 α	81
80	Ses alegrage	W		
142	Dire vos senes dopt.	R		
143	L'autrier justuna	R		
169	Coras quem fezes	R		
186	Ar agues eu mil mars	Fr. 846	14 β	88
236	Amors m'art	W	19	92
237	Bella donna cara	W		
240	Be volgra s'esser	W	20	92
242	Donna pos vos ai	W		
250	{Li jalous pertout Tuit cil qui sont	Mtpl.	16 α β	89
254	Mout m'abelist	„	17 β	90
256	Pos quieu uey	W		
258	Tant es gay	W		

Bedeutend zahlreicher sind die mensural überlieferten Trouvèremelodien, wie wir bereits oben S. 86 f. ausführlich dargelegt haben. Die mensural notierten Melodien gehören nicht etwa ausschließlich der letzten Periode (vor und um 1300) an, in welcher nachweisbar die mensurale Notation allgemein verbreitet war, sondern auch Lieder von älteren Trouvères, Conon de Béthune, Audefrois li Bastars, Blondiaux de Nesle, Châtelain de Coucy, Richart de Semilli, Thibaut de Blazon, Gaces Brulez, Thibaut von Navarra, die bestimmt vor 1300 komponiert worden sind, befinden sich unter ihnen.

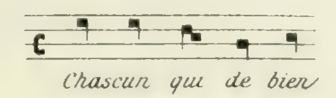
Sogar die Refrains von Chansoneten und Tanzliedern, die doch unbestreitbar einen mehr volkstümlichen als höfischen Charakter haben, sind im Renart le Nouuel (Paris, *Bibl. Nat. fr. 25566*) und im *Roman de Fauvel* (ibid. *fr. 146*), beides Handschriften aus der Wende des 13. oder dem ersten Viertel des 14. Jahrhunderts, in mensuraler Notation aufgezeichnet. Es befinden

[1] J. Wolf a. a. O. S. 103 f.

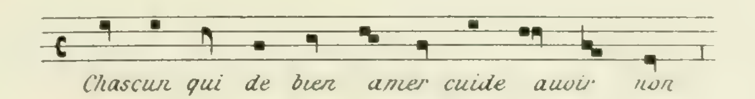
sich unter den Melodien, die in diesen Handschriften mitgeteilt sind, Teile und Refrainzeilen aus allen möglichen Liedgattungen, nicht nur aus den ihrem Charakter nach zweifellos gemessenen, mehrstimmigen Kompositionen, sondern auch ursprünglich einstimmig gesungene Lieder werden angeführt und vermittelst derselben Notenzeichen, wie die polyphonen Kunstschöpfungen notiert. Die Übertragung dieser Zitate wird im zweiten Teile folgen.

Es ist demnach nicht zutreffend, wenn H. Riemann die Ansicht aufstellt, daß man sich der Mensuralnotierung nur bediente, wenn man mehrere Stimmen gleichzeitig verschiedenen oder verschieden verteilten Text singen ließ[1]. Außer den angeführten, modal oder mensural notierten Monodien der oben S. 88 ff. aufgezählten Troubadour- oder Trouvèrehandschriften können wir noch einige Fälle anführen, wo ein Lied in Bezug auf Text und Melodie in mehreren Handschriften übereinstimmend erhalten ist, das eine Mal als Monodie, das andere Mal als Singstimme einer mehrstimmigen Komposition[2]. Nach der oben berührten Ansicht müßten wir a priori erwarten, daß die mehrstimmige Komposition mensural überliefert sein sollte, während die Monodie in Nota quadrata aufgezeichnet wäre. Die Handschriften beweisen jedoch in folgenden Beispielen das Gegenteil dieser Annahme:

1. Die Chanson à refrain; *Chascun qui de bien amer* von Richard de Fournival[3] (Raynaud No. 759), befindet sich in der Handschrift Wolfenbüttel, *Helmst. 1099* fol. 216b als *motet* über dem Tenor *Et florebit*, und zwar in Quadratnoten, wie es aus dem folgenden Anfang zu erkennen ist:



In der einstimmigen Liederhandschrift Paris, *Bibl. Nat. fr. 846* steht dieselbe Melodie mit gleichem Texte fol. 31a in unzweideutig mensurierter Notation, von welcher wir ebenfalls den Anfang zitieren:



Wir finden demnach:
in der mehrstimmigen Lesart die Nota quadrata,
in der einstimmigen die Mensuralnotation.

2. Derselbe Fall wiederholt sich bei dem Liede *Hui matin a la journee* von Gautier de Coincy[4] (Raynaud 526).

In der Handschrift Wolfenbüttel, *Helmst. 1099* steht, wie wir schon oben S. 68 Anm. 4 bemerkt haben, ein gleich beginnendes und gleich schließendes, auch sonst mehrfach wörtlich übereinstimmendes, formell gleichgebautes, inhaltlich ein weltliches Gegenstück zu Gautiers geistlicher Pastourelle bildendes Lied *Hyer matin a lenjornee* (vgl. Stimming, *Altfr. Motette* S. 89 f.) fol. 234 als *motet* über dem Tenor *Domino* in Quadratnoten notiert:

fol. 234

Hyer matin a lenjor ne e

---

[1] Siehe oben S. 85.

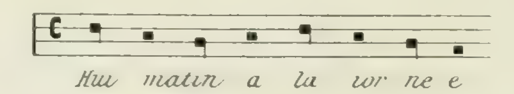
[2] Siehe auch oben S. 68.

[3] R. de Fourn. ist in die erste Hälfte des 13. Jahrhunderts zu setzen (Gr. Gr. d. rom. Phil.).

[4] G. d. Coincy lebte 1177—1236; siehe dazu oben S. 68 Anm. 4; 71 und Notenbeispiel 24. Vgl. auch *Romania* 17, 429, den Aufsatz von P. Meyer: TYPES DE QUELQUES CHANSONS DE GAUTHIER DE COINCI.

(In derselben Handschrift befindet sich dieselbe Melodie mit untergelegtem lateinischem Text *Larga manu*, über demselben Tenor *Domino*, fol. 142 b ebenfalls in Nota quadrata[1].)

In der Handschrift Paris, *Bibl. Nat. fr. 22928* kehrt diese Melodie zum drittenmal unter den einstimmigen Liedern des Gautier de Coincy (fol. 158b) wieder, und zwar in mensuraler Notation. Wir haben diese Lesart bereits oben S. 87 angeführt; zur besseren Übersicht wiederholen wir hier den Anfang:



Die handschriftliche Untersuchung ergibt nun, daß sich die musikalische Hinterlassenschaft der Troubadours und Trouvères zum größten Teil (ca. $^9/_{10}$) aus Melodien zusammensetzt, welche in Quadratnoten aufgezeichnet sind, aus welchen man den ursprünglichen Rhythmus nicht unmittelbar erkennen kann, während ein kleinerer Teil (ca. $^1/_{10}$) dieser Monodien mensural notiert ist und so den Rhythmus unzweideutig graphisch wiedergibt.

Somit hätten wir den ersten Abschnitt unserer Aufgabe, die Bestimmung der zur Aufzeichnung der Troubadourmelodien verwendeten Zeichen, erledigt und gehen im folgenden, zweiten Teil zur Behandlung der Frage über, wie wir den Rhythmus der mittelalterlich-lyrischen Kompositionen erkennen können, die in Quadratnoten überliefert sind, und wie wir diese Schöpfungen überhaupt in moderne Noten umzuschreiben haben.

---

[1] Mitteilung von Herrn Dr. Fr. Ludwig, dessen Liebenswürdigkeit ich auch alle in meiner Arbeit vorkommenden musikalischen Belege der Handschrift Wolfenbüttel verdanke.

Zweiter Teil.

Wiederherstellung des ursprünglichen Rhythmus
und
Begründung des modalen Interpretationsverfahrens für die Umschreibung der Melodien
der
Troubadours und Trouvères
in moderne Noten.



1 A.
Die Notenschrift in den verschiedenen Kompositionsgattungen des 12. und 13. Jahrhunderts.

Nachdem wir so auf verschiedenen Wegen, und zwar:

1. aus der Vergleichung der Notenvarianten bei Liedern, welche bei gleichbleibendem Tongang in mehreren Handschriften überliefert sind,
2. aus der Vergleichung paralleler Melodiesätze innerhalb ein und desselben Liedes im Auf- und Abgesang, oder
3. aus Melodien, in welchen mehrere Strophen von ein und demselben Schreiber herrührend notiert sind,

zu dem endgültigen, negativen Resultat gekommen sind, daß die sämtlichen, in Quadratnoten geschriebenen Melodien der Troubadours und Trouvères aus den Notenzeichen selbst weder den Takt, noch überhaupt einen Rhythmus erkennen lassen, drängt sich die wichtige Frage auf, ob diese Lieder je taktmäßig gegliedert waren und rhythmisch gesungen wurden, oder ob sie nicht vielleicht rezitativisch, nach dem freien, oratorischen Rhythmus vorgetragen wurden, wie es für den *cantus planus* der liturgischen Gesänge der Fall war und ist. Im ersten Falle haben wir sodann festzustellen, wodurch die rhythmische Bewegung dieser Melodien bedingt war, unter welchen Umständen und woran die Zeitgenossen und die späteren Leser dieselbe erkennen und rekonstruieren konnten.

Den Schlüssel hierzu liefern uns zunächst die handschriftlichen Überlieferungen in Gestalt

I. der in mehreren Handschriften überlieferten Monodien, welche in einer oder der andern Lesart[1] modal oder sonstwie mensuriert aufgezeichnet sind, ähnlich wie wir es an den oben angeführten Notenbeispielen 4α, 11β, 14β, 16αβ, 17β, 19, 20, 21ηϑ, 23δ und 24αβ und S. 87, 89 und 90 festgestellt haben,

II. der nur mensuriert überlieferten Monodien, die wir oben S. 87 und 88 verzeichnet haben,

III. der in Quadratnoten in einigen und in mensurierter Schreibweise in andern Sammlungen zahlreich erhaltenen mehrstimmigen Kompositionen des 12. und 13. Jahrhunderts, wie sie in den Handschriften:

Paris, *Bibl. Nat. fr. 146, 844, 12615, lat. 15139* und *11266,*
Florenz, *Laur. Plut. XXIX. 1,*

[1] Es ist zu erwarten, daß nach Veröffentlichung der in den Handschriften mit mehrstimmigen Kompositionen enthaltenen Denkmäler noch weitere melodische Verwandtschaften zwischen ein- und mehrstimmigen Schöpfungen jener Kunstperiode ermittelt werden, welche zur Bestätigung unserer Ausführungen beitragen werden.

Wolfenbüttel, *Helmstad. 628* und *1099*,
Madrid, *Bibl. Naz. Hh. 167*,
London, *Brit. Mus., Egerton 274*,
Bamberg, *Ed. IV, 6*,
Montpellier, *Bibl. universitaire H. 196* sowie in den Münchener und Darmstädter Fragmenten

in verschiedenen Formen auf uns gekommen sind. Für die Lieder, deren Melodien zugleich als Monodie in irgend einer Liederhandschrift und als Einzelstimme eines mehrstimmigen Gebildes oder als Refrainzitat im Roman du Renart le Nouvel mensuriert überliefert sind, bleibt außerdem noch zu entscheiden, ob aus dem Umstande, daß eine Melodie, welche als Motetusstimme in einer mehrstimmigen Komposition verwendet und unbestreitbar taktmäßig ausgeführt werden mußte, zu schließen ist, daß dieselbe Melodie auch dann in demselben Rhythmus gesungen wurde, wenn sie als Monodie fungierte; ebenso muß untersucht werden, ob die unter II. angeführten, mensuriert überlieferten Monodien ursprünglich auch solche waren, oder ob sie nicht nur Reste, Einzelstimmen aus Motetten darstellen.

Johannes de Grocheo, dessen Lehre wir mit dem bei Coussemaker als Anonymus VII (Script. I 378ff.) veröffentlichten Traktat wohl hauptsächlich für unsere Zwecke heranziehen dürfen, schreibt über die Art und Weise der Komposition mehrstimmiger Werke: Volens autem ista componere primum debet tenorem ordinare vel componere et ei modum et mensuram dare. Dico autem ordinare quoniam in motellis et organo tenor ex cantu antiquo est et prius composito, sed ab artifice, per modum et rectam mensuram amplius determinatur. Et dico componere, quoniam in conductibus tenor totaliter fit et secundum voluntatem artificis modificatur et durat. Tenore autem composito vel ordinato debet supra eum motetum componere vel ordinare, qui ut plurimum cum tenore in diapente proportione resonat . . .

Demnach erhielt der Tenor, d. i. Unterstimme einer mehrstimmigen Komposition, wenn er ein *cantus prius factus, antiquus* war, eine dem rhythmischen Verlauf *(modus)* der Singstimme *(motetus, motellus)* entsprechende Gliederung. Als Tenores verwendete man mit Vorliebe ein Melodiefragment aus einem liturgischen Stück, Graduale, Alleluja oder Responsorium, welchem man eine beliebige rhythmische Form geben konnte, die es in seiner ursprünglichen Funktion als liturgische Melodie noch nicht besaß. So kann z. B. der Passus: *In seculum* aus dem Ostergraduale *Haec dies*, praktisch als Tenor in Motetten über fünfzigmal in ca. 20 verschiedenen Rhythmen nachgewiesen werden.

Auch in den von Coussemaker in seiner *Art Harmonique aux XIIe et XIIIe siècles* (1865) abgedruckten und übertragenen Beispielen kommt derselbe Tenor *In seculum* in verschiedenen Rhythmen vor in den Beispielen No. 7, 31, 45 (dreimal); unter den Kompositionen der Handschrift Montpellier ist er als Unterstimme achtundzwanzigmal und in 12 verschiedenen rhythmischen Formen belegt. (A.H. S. 109.)

Nur die melodische Tonfolge als solche sollte unverändert bleiben.

Auch in den Traktaten wurden solche Tenormelodien als Paradigmata für die graphische Darstellung der theoretisch möglichen Modusrhythmen verwendet, z. B. im Traktat des Johannes de Garlandia (Coussemaker, *Scriptores* I 100ff.).

Außer ähnlichen Fragmenten aus dem Offizium der Kirche wurden aber auch weltliche Lieder oder Refrainmelodien zu Tenores gemacht.

In der Handschrift Paris, *Bibl. Nat. 844* (W) sind nun die Motettentenores oft gar nicht aufgezeichnet; anscheinend genügte es, die als Tenor zu verwendende melodische Phrase durch ein Stichwort anzudeuten; da sich die Textschreiber damit begnügen konnten, ist die Annahme

zulässig, daß diese Melodien als bekannt vorausgesetzt wurden[1] und daß der erforderliche Tenorrhythmus aus dem Rhythmus der Singstimme abgeleitet werden konnte. Von den erwähnten, nicht notierten Motettentenores der Handschrift W (Roi, 844) führen wir die folgenden an: *Sancte Germane*, *Letabimur*, *Manere*, *Johannem*, *In domino*, *Audi filia*, *Manere* (bis), *Et sperabit*, *Pro patribus*, *Domine*, *Johanne* (bis), *Alleluja*, *Hodie*, *Amoris*, *Propter veritatem*. Einzelne dieser Motets[2] sind in einer der andern Motettensammlungen mit den vollständig ausgeschriebenen, notierten Tenores[3] erhalten, wodurch wir nachprüfen können, wie der Komponist die Unterstimme ausgeführt haben wollte.

Nach Grocheo brauchte aber der Tenor nicht immer aus einer bekannten Melodie entlehnt zu werden, es blieb dem Musiker frei, den Unterbau der Komposition selbst zu erfinden. Da bereits festgestellt worden ist, daß der weitaus größte Teil der erhaltenen Tenores aus kirchlichen oder weltlichen Melodien entlehnt ist, bleibt uns nur zu bemerken, daß im 12. und 13. Jahrhundert nur selten die Tenores neu komponiert wurden. Dem Tenor entsprechend sollte auch die Singstimme, *motetus*, geordnet werden; diese Äußerung des Grocheo erweckt den Anschein, als ob die hierzu verwendeten Melodien in ihrer Originalfassung noch nicht rhythmisch geordnet gewesen wären. In unserem Falle ist aber nur das *amplius determinare* heranzuziehen, d. h. die bei einstimmigem Vortrag einer Melodie gestatteten Lizenzen mußten in der Mehrstimmigkeit wegfallen oder wenigstens geordnet werden.

Einen Beweis dafür, daß auch die einstimmigen Lieder der Troubadours und Trouvères im Prinzip rhythmisch konzipiert und taktmäßig gesungen wurden, liefern uns zunächst die zirka vierhundert mensuriert aufgezeichneten Monodien, welche in den Handschriften Paris, *Bibl. Nat. fr. 146, 844, 846, 1591, 1593, 12615, 22543, 22928* und *25566* zum Teil unter andern, in der älteren Quadratnotation notierten Liedern erhalten sind[4]. Die Annahme, daß diese mensuriert überlieferten Melodien ursprünglich nicht mensuriert gesungen worden wären, daß sie vielmehr erst unter dem Einfluß der frankonischen Mensuraltheorie den konventionellen Formen der musikalischen Modi angepaßt worden wären, wird durch folgende Tatsachen widerlegt.

Bei der Beschreibung der Handschriften Paris, *Bibl. Nat. fr. 844* und *12615* haben wir darauf hingewiesen, daß in diesen Sammelhandschriften auch zwei- und mehrstimmige Motets in Quadratnoten überliefert sind, genau so wie die Monodien; die Motets wurden nun aber — und darüber sind sich alle älteren und jüngeren Theoretiker einig — taktmäßig, modal ausgeführt; die mensurierten Notationen von Bamberg, Montpellier, Darmstadt und des Roman de Fauvel legen uns die Übertragungen in die Hand. Hieraus läßt sich schließen, daß den beiden Kunstgattungen — gesungenes Lied und Motet — derselbe rhythmische Charakter latent

---

[1] Walter Odington (Anfang des 14. Jahrhunderts) verlangt, daß für die Komposition eines Motetus ein *cantus notus* als Tenor gewählt werde. Die dreistimmige Motette Coussemaker No. 36 z. B. ist über dem aus lauter Rondel-Refrains zusammengesetzten Tenor *Cis a cui je suis amie* aufgebaut; einzelne dieser Refrains werden auch im Renart le Nouuel zitiert (s. unten Übertragung No. 188).

[2] Über diese Art von Kompositionen vgl. man W. Meyer: Über den Ursprung des Motets, 1898 und Fr. Ludwig, S. B. d. I. M. G., VII, S. 514ff.

[3] Die überlieferten Lesarten weisen meist schwere Abweichungen auf.

[4] Wir erwähnen auch das Zeugnis des Chronisten Ordericus Vitalis über den Grafen von Poitou, den ältesten aller Troubadours (1087—1127): *retulit rhytmicis versibus cum facetis modulationibus;* unter *rhytmici versus* verstand man bekanntlich im Mittelalter solche Verse, welche auf Silbenzählung beruhten und gereimt waren, im Gegensatz zu den *metrici versus* der klassischen Dichtung, in welcher die Verse mit Rücksicht auf die Silbenquantität (und nicht auf den Wortakzent) reimlos konstruiert waren. Bernouilli (Die Choralnotenschrift bei Hymnen und Sequenzen [1897]) zitiert auch S. 113 eine Stelle aus Engelbert von Admont, in der es heißt: *Metricus enim modus est histrionum qui vocantur cantores nostro tempore et antiquitus dicebantur poetae.*

innewohnt, und nicht etwa, wie Aubry in seinen *Plus anciens monuments* S. 11 irrtümlich folgert, daß die Notation der Handschriften Roy und Noailles Mensuralnotation ist. (Vgl. oben S. 83f.)

Die Instrumentaltänze, welche in Handschrift W (s. oben S. 20) in mensuraler Notation überliefert sind und aus deren Übertragung die Vorherrschaft des modalen Rhythmus deutlich zum Ausdruck gelangt, bringen uns auch eine kräftige Unterstützung; zahlreiche Trouvèrelieder, vornehmlich unter den Pastourellen, enthalten wesentliche Anklänge an diese Tänze.

Nach dem Wortlaut der Theoretiker schließlich betreffen die gesagten Reformen der Mensuralisten nicht den Rhythmus der Melodien an sich, sondern die *signa et regulae ad notandum*, die zur graphischen Wiedergabe, zur Figuration des tatsächlichen Rhythmus nötigen Tonzeichen. Da sich nun die ursprüngliche Quadratnotation, in welcher die meisten Monodien der Troubadours, Trouvères (und Minnesänger) und auch viele mehrstimmige Kompositionen bis ins 14. Jahrhundert aufgezeichnet wurden, den Rhythmus nicht aus den Noten selbst erkennen lassen, da ferner die mensuriert notierten Monodien immerhin bedeutend geringer an Zahl sind als jene, so werden wir uns für eine der folgenden Möglichkeiten zu entscheiden haben: Entweder müssen wir annehmen, daß der Rhythmus der Troubadour- und Trouvèrelieder sowie auch der Motets in der älteren Zeit, bis ans Ende des 13. Jahrhunderts durch die mündliche Überlieferung fortgepflanzt wurde, wobei die Quadratnotation unter etwas günstigeren Verhältnissen (s. oben S. 52) die Rolle der ursprünglichen Neumenschrift spielte, oder aber, und diesen Punkt werden wir genauer zu untersuchen haben, diese Lieder besaßen einen einheitlichen, latenten Rhythmus, der an bestimmte Gesetze gebunden war und aus dem Sprachgebrauch, aus dem Bau des Textes und dem Verhältnis von Text zu Melodie erkennbar war.

Daß der Text bei der Bestimmung des Rhythmus der Melodie ein wesentlicher Faktor war, geht daraus hervor, daß seit dem 12. Jahrhundert die indifferente Quadratnotation, so wie wir sie bei unsern Troubadourmelodien zur Genüge kennen gelernt haben, durch eine reguläre ersetzt werden mußte, welche den Rhythmus aus den Zeichen selbst und zwar vermittelst bestimmter Gruppierung der einzelnen Noten zu zwei-, drei- und mehrtönigen Notengruppen, Ligaturen, zu erkennen geben konnte, und dies in allen Fällen, wo eine textlose Melodie, sei es ein Melisma, oder ein Tenor, oder eine Instrumentalmelodie aufzuzeichnen war.

Diesbezüglich schreibt Grocheo[1]: Et ulterius, cum *cantus* aliquotiens sit *sine dictamine et discretione syllabarum*, ut signum signato renderet, oportuit hoc *ligatione figurarum* repraesentare. Auch die andern Theoretiker weisen auf die Verschiedenheit der Schreibung mit und ohne Text auszuführender Melodien hin. Der Traktat des Aristoteles z. B. sagt[2]: Unde figura est representatio soni *secundum suum modum*, et secundum equipollentiam sui equipollentis; sed huiusmodi figure aliquando ponuntur *cum littera*, aliquando *sine*. *Cum littera* vero, ut in motellis et similibus; *sine littera*, ut in neumatibus[3] conductorum et similia. Auch der Traktat des Joh. de Garlandia stimmt dieser Tatsache bei, wenn er schreibt[4]: Unde figura est represen-

[1] J. Wolf a. a. O. S. 105. [2] Coussemaker, Scriptores I 269.

[3] Aus einer parallelen Bemerkung des Grocheo geht hervor, daß das *neuma* ein zwischenspielartiger Melodiesatz ist. Die Stelle bei Grocheo lautet: Est autem neupma quasi cauda vel exitus sequens ad antiphonam, quemadmodum in viella post cantum coronatum (chanson) vel stantipedem (Tanzlied) exitus, quem modum viellatores appelant. Grocheo führt für jeden der acht Kirchentöne ein solches *Neupma* an. Der Traktat des Walter Odington zitiert auch das Neupma zu den einzelnen Kirchentönen (Coussemaker, Scriptores I 219, 222, 224, 228, 230, 231). Auch Aristoteles bringt ein solches Beispiel, ibid. S. 267, mit der Bezeichnng *Neuma*, für den achten Ton; bei den andern Tönen ist die Bezeichnung unterlassen worden. Der *Tractatus de Tonis* von Petrus de Cruce teilt ebenfalls die *caudae* zu sämtlichen Kirchentönen mit, doch ohne die Bezeichnung.

[4] Coussemaker, Scriptores I 177.

tatio soni secundum suum modum. Et sciendum quod huius modi figurae aliquando ponuntur sine littera: sine littera ut in caudis[1] vel conductis; cum littera, ut in motetis. Item inter figuras, quae sunt sine littera, et cum littera, talis datur differencia: quoniam illae, quae sunt sine littera, debent, prout possunt, amplius ad invicem ligari[2].

Wir haben bereits oben S. 66 im Beispiel 21ζ einen solchen Fall von textloser und folglich regulär ligierter Quadratnotation zu besprechen gehabt und lassen nunmehr die hauptsächlichsten Ligaturenkombinationen der regulären, modalen Notationsweise textloser Melodien folgen. Die Notenfolge: ..... für eine textlose Melodie bedeutete, wie bereits oben S. 66 festgestellt worden ist, einen Rhythmus von ..., lang kurz, lang, kurz lang . . . . kurz, lang und stellte den sogenannten ersten Modus[3] dar. Die Verbindung von je zwei Noten zu einem Ligaturenkörper als: ..... weist auf den zweiten Modus, dessen Norm: kurz lang, kurz lang . . . . kurz lang, kurz mit dem Ikt auf der Kürze ist. Waren die Noten zu je dreien verbunden, mit einer vorausgeschickten Einzelnote oder einer viertönigen Gruppe am Anfang, also: ....., resp. ....., so deutete dies auf einen daktylischen Rhythmus hin.

Die Theoretiker zählen in der Regel fünf oder sechs oder noch mehr solcher Modi auf; wir beschränken uns aber für unsere Zwecke auf diese drei Hauptarten, weil wir in sämtlichen Aufzeichnungen der einstimmigen Lieder nur Belege für diese drei Modi haben finden können. In solchen Ligaturen sind auch die ältesten Motettentenores geschrieben, die ja bekanntlich oft textlos waren und vielleicht instrumental ausgeführt wurden.

Aus dieser Untersuchung ergibt sich also die Sicherheit, daß bei den rhythmisch gebauten Liedern der Text bei der Bestimmung des musikalischen Rhythmus in erster Linie in Betracht kam. Bis jetzt haben wir erst so viel Positives feststellen können, daß wir den Rhythmus einer mit Text versehenen Melodie nur dann unmittelbar aus den Noten selbst erkennen können, wenn durch einen glücklichen Zufall die betreffende Melodie nicht oder nicht nur in Quadratnoten, sondern auch in einer mensurierten Notation überliefert ist. Da nun aber nur ein Bruchteil der überlieferten Troubadourmelodien in einer den Rhythmus graphisch wiedergebenden Notation aufgezeichnet ist, müßten wir a priori darauf verzichten, die Vortragsbewegung der 243 nur in gewöhnlicher Quadratnotenschrift aufgeschriebenen Lieder der Troubadours und der tausend ebenso notierten Melodien der Trouvères je wiederzufinden, wenn nicht ein latenter Faktor die musikalische Rhythmik der mittelalterlich-lyrischen Dichtungen bestimmt hätte.

Paul Runges und H. Riemanns hervorragendes Verdienst ist es, als erste[4] den fundamentalen Satz aufgestellt zu haben, daß die in Quadratnoten geschriebenen Aufzeichnungen der mittelalterlichen Monodien nicht mensural zu lesen sind und daß der Rhythmus der Melodie durch das Metrum des Textes bedingt ist. Damit jedoch, daß diese Abhängigkeit des musikalischen Rhythmus vom Textmetrum postuliert ist, haben wir allerdings einen gewissen Anhalts-

---

[1] Diese *caudae* entsprechen den *neumata* des Aristoteles und des Grocheo.

[2] Aubry hat in seinen *Estampies* a. a. O. S. 33 Belegstellen aus den Traktaten für den Unterschied von *cum* und *sine littera* geschriebenen Melodien zusammengestellt.

[3] Über die Modi vgl. das zweitnächste Kapitel.

[4] Dasselbe Prinzip ist schon früher, z. B. von Franz M. Böhme und Lilienkron befolgt worden, doch war es nie zur allgemeinen Geltung gelangt.

punkt: im einzelnen wird aber bei jeder nicht mensuriert überlieferten Melodie die Frage offen bleiben: „Welches ist nun die metrische Beschaffenheit des zugehörigen Textes?“ In der Einleitung zu den: Sangesweisen der Colmarer Handschrift[1] schreibt zwar Runge: „Für die Taktordnung sind einzig und allein die Akzente und metrischen Füße des Textes maßgebend, wobei die Frage vorläufig als offen gelten muß, ob die schwere Zeit (Hebung) gegenüber der leichten (Senkung) auf die doppelte Dauer verlängert werden, oder ob eine (auch heute im sogenannten gleichen Takte gebräuchliche) geringe Dehnung der schweren Zeit stattfinden soll.“ In der mittelhochdeutschen und überhaupt in der germanischen Dichtung kann man ja die metrische Struktur des Verses erkennen, weil der Wortton auch im Vers beachtet wird und die Hebungen und Senkungen der Verse mit ziemlicher Sicherheit nach bekannten Gesetzen festgelegt werden können. Ganz anders verhält es sich aber mit der „metrischen Struktur“ der romanischen Verse, in welchen weder von bestimmter, dynamischer Akzentuation noch von quantitativer Differenzierung der einzelnen Textsilben die Rede ist; wonach also sollen wir die rhythmischen Verhältnisse der Troubadours- und Trouvèreslieder bemessen?

Seit dem 16. Jahrhundert ist schon oft versucht worden, das Wesen des französischen Verses zu ergründen, zahlreiche Hypothesen wurden aufgeworfen; quantitierende Silbenmessung, entsprechend der antiken Prosodie wurde von Du Baïf und de Courville im Programm der durch sie 1570 gegründeten Academie vorgeschlagen. In der neueren Zeit hat man fast allgemein die akzentuierende oder akzentuierend-alternierende Versbildung mit Silbenzählung von der betonten Endsilbe rückwärts angenommen. In den Ausgaben der Werke einzelner provenzalischer oder französischer Lyriker findet man unter der Rubrik „Metrisches“ meist nur Strophen- oder Reimschemen, Additionen von Versen mit zu viel oder zu wenig Silben etc. In welchem Rhythmus aber die Gedichte zu lesen sind[2], darüber erfahren wir wenig Positives. Den Rückstand, in welchem sich die romanische Metrik noch immer befindet, kennzeichnet E. Stengel in *Gr. Grundriß der roman. Phil.* II, 1, 5 mit folgenden Worten: *„Die bisher gewonnenen Resultate sind überdies nichts weniger als zusammenhängend und abschließend. Es ist also nicht angängig, durch einfache Zusammenstellung aus ihnen eine wenn auch noch so lückenhafte Darstellung der romanischen Metrik zu gewinnen.“*

Der Grund dafür, daß keine der bisher vorgeschlagenen Erklärungen das metrische Prinzip der mittelalterlichen Versbildung zu bestimmen und zu begründen vermocht hat, ist nur in folgender Tatsache zu finden: man bemühte sich, aus den oft kontroversen und unverständlichen Angaben der Traktate, oder aus Vergleichungen von mannigfaltigen Dichtungs- und Versarten unter sich Schlüsse zu ziehen, indem man dabei den wichtigsten Faktor vernachlässigte, nämlich die zu den betreffenden Liedern und Liedarten gehörigen Melodien, aus denen allein die innere Gliederung der Verse und das rhythmisch-metrische Prinzip der in die älteste Kunstperiode gehörenden lyrischen Denkmäler unzweideutig erkannt und wiederhergestellt werden kann.

Die zahlreichen, ein- und mehrstimmigen, mensuriert überlieferten Melodien, die den Rhythmus vermittelst der Notenschrift graphisch wiedergeben und die wir mit Bestimmtheit in unsere moderne Notenschrift übertragen können, da uns zahlreiche Musiktraktate genauen Aufschluß über den relativen Wert der einzelnen Tonfiguren geben, bilden das untrüglichste Kriterium für die rhythmische Gliederung der einzelnen Verse; die so mensuriert ge-

---

[1] Leipzig 1896, S. XI.

[2] Für die rhythmische Deklamation der Troubadourslieder ziehen wir die innere Gliederung der den einzelnen Versen entsprechenden musikalischen Sätze, *distinctiones* in Betracht, so wie wir sie aus den mensuriert überlieferten Denkmälern kennen lernen.

schriebenen Melodien des 12. und 13. Jahrhunderts sind wohl an sich, wie wir bereits gesehen haben, zahlreich genug, um mit Hilfe von Analogie-Schlüssen die gebräuchlichsten Versarten auf ihre metrische Behandlung hin untersuchen zu können. Es wird aber dennoch angemessen sein, der Kunst der Troubadours näher zu treten und zu versuchen, ein Bild zu geben von dem Stande der Poesie und der Musik, von der Zeit der Abfassung der ältesten Troubadourslieder bis zu ihrer Niederschrift in der Form, in welcher sie in den Handschriften auf uns gekommen sind.

Zu diesem Zwecke stehen uns außer den Werken der Troubadours, Trouvères und den mehrstimmigen Kompositionen auch noch die zahlreichen lateinischen Musiktraktate zeitgenössischer Theoretiker, sowie einzelne Angaben über provenzalische Dichter und Dichtungsarten in provenzalischen Denkmälern des 13. und 14. Jahrhunderts zu Gebote.

---

1 B.

Die Berichte der Zeitgenossen und die Traktate der mittelalterlichen Theoretiker.

Speziell über die Musik der Troubadours ist bis heute keine Schrift bekannt, die uns in gleichem Maße das Wesen der einstimmigen Liedkomposition darstellen und auslegen könnte, wie es mehrere, ausführliche Traktate für die mehrstimmige Komposition tun. In den von über 100 Troubadours erhaltenen Biographien finden wir zwar aphoristische Angaben über die Lebens- und Bildungsverhältnisse derselben, doch sind diese Urteile nichts weniger als zuverlässig oder originell.

Wir stellen hier die auf die Musik bezüglichen Bemerkungen aus den Lebensbeschreibungen der Troubadours zusammen: die halbfett gedruckten Zahlen beziehen sich auf die Troubadoursmelodien, nach den Nummern zitiert, welche sie in unserem Verzeichnis oben S. 29—36 erhalten haben.

Der Graf von Poitou verstand sich wohl auf das Finden und Singen *(saup ben trobar e cantar).*

Ebolus war in seinen Liedern sehr anmutig *(erat valde graciosus in cantilenis).*

Gregor Bechada komponierte in seiner Muttersprache, im Volkston (= volksmäßigem Versbau) einen mächtigen Band, anständig *(materna lingua, rhytmo vulgari ingens volumen decenter composuit).*

Marcabru (No. **141—144**) dichtete schlechte „Vers“ und schlechte Sirventesen; damals bestand die Bezeichnung „Canzo“ noch nicht, sondern alle Lieder waren „Vers“ *(de caitivetz vers e de caitivetz sirventes fetz; en aquel temps non appelava hom canson, mas tot quant hom cantava eron vers).* Die Handschrift A (Rom, *Vat. 5232*) enthält die für den Miniaturmaler bestimmte Notiz: *un home jugular senza strumento;* die Illumination sollte demnach einen Spielmann ohne Musikinstrument darstellen.

Peire de Valeira machte „Vers“ so wie es damals üblich war, minderwertig, über Blätter, Blumen und Vogelsang; seine Gesänge taugten nicht viel und er auch nicht *(fetz vers tals com hom fazia adoncs, de paubre valor, de foillas e de flors e de cans e dausels. Sei cantar non agren gran valor ni el).*

Jaufre Rudel (No. **136—139**) machte über seine Geliebte manch guten „Vers“ mit guten Weisen, aber schwachen Worten *(fetz de leis mains bons vers ab bons sons, ab paubres motz).*

Bernard von Ventadorn (No. **25—43**) konnte wohl singen und dichten und war höfisch und gelehrt; er machte seine Kanzonen und seine „Vers“ auf seine Dame; er war klug (spitzfindig) und verstand sich auf die Kunst, gute Worte und frohe Weisen zu finden *(saup ben cantar e trobar et era cortes et ensenhatz; fetz sas cansos e sos vers della. avia sotilezza et art de trobar bos motz e gais sons).* Die Lebensnachricht zitiert das Lied *Ar macosselhatz seignor* (s. oben S. 29, Verzeichnis No. **27**).

Arnaut de Maroill sang gut und las das Provenzalische gut *(cantava be e legia be romans).* In dem Liede *La franca captenensa* (s. Verzeichnis No. **11**) gesteht er seiner Angebeteten, der Adelaïde von Toulouse, seine lange Zeit geheim gehaltene Liebe, worauf sie ihn erhört und er viele gute Lieder auf sie dichtete. In Montpellier klagte und weinte er und dichtete das Lied: *Molt eran dous miei cossir* (Verzeichnis No. **14**).

Arnaut Daniel erlernte die Wissenschaften und hatte als Spielmann Freude daran, seltene Reime zu finden; deshalb sind auch seine Kanzonen nicht leicht zu verstehen, noch zu lernen *(amparat ben letras e deleitet se en trobar caras rimas perque las soas chansos non son leus ad entendre ni a aprendre).* (Verzeichnis No. **8** und **9**.)

Guiraut de Borneill war wissenschaftlich gebildet und von gesundem Geist. Er war ein besserer Dichter als alle, die vor oder nach ihm waren; deshalb erhielt er den Namen: Meister der Troubadours. Er führte zwei Sänger mit sich, welche seine Lieder sangen *(fo savis hom de letras e de sen natural; fo meillor trobaire que negus daquels qu'eron estat denan ni foron apres lui. per que fo appelatz maestre dels trobadors. menava ab se dos cantadors que cantavan las soas cansos).* Die Biographie erwähnt auch die Lieder: *Sieus quier conseill bel' amig' Alamanda* und *No puesc sofrir qu'a la dolor* (vgl. Verzeichnis No. **87** und **85**).



Bertran de Born war ein guter Sirventesendichter und machte nur zwei Kanzonen. Der Sanger, der in seinem Auftrage seine Lieder vortrug, hieß Papiols. *(Molt fo bon trobaire de sirventes et anc no fes chansons fors doas. aquel que cantava per el avia nom Papiols)*; das Sirventes *Rassa tan creis e mont e puoja* (Verzeichnis No. **44**) wird erwähnt. Die Biographie bringt auch die *Razos*, Deutungen, Auslegungen und Erlauterungen der Sirventesen Bertrans. Der König von Aragonien gab den Sirventesen Bertrans die Kanzonen des Guiraut de Bornelh zu Frauen *(el reis d'Arago donet per molhers las chansos den Guiraut de Bornelh a sos sirventes)*. Wir werden an anderer Stelle nachweisen, daß tatsächlich die Melodie des genannten Sirventes *Rassa tan creis* (No. **44**) auch zu einem andern Texte, dem Enueg des Mönchs von Montaudo (No. **147**), verwendet worden ist.

Peire de Bussignac war ein guter Sirventesendichter.

Jordan Bonel (No. **140**) machte manch gute Kanzone.

Giraut de Salignac dichtete gut und anmutig Kanzonen, Descortz und Sirventesen.

Uc Brunenc machte viele gute Kanzonen, aber er komponierte keine Melodien. (Es ist uns eine Melodie zu einem seiner Lieder überliefert, vgl. No. **229**.)

Gaucelm Faidit sang schlechter als irgend ein Sterblicher, aber er machte sehr gute Melodien und gute Kanzonen (s. Verzeichnis No. **60**—**73**). Die Biographie erwähnt die Lieder: *Tant ai sufert longamen* (No. **73**), *Nom alegra chans ni critz* (No. **69**), *Sanc negus hom per aver fin corage* (No. **70**) und *Cant e deport, j'ois domnei e solatz* (No. **61**).

Gui d'Uissel (No. **75**—**78**) dichtete gute Lieder; er hatte drei Brüder, Elias machte gute Tenzonen (Streitgedichte), Ebles dichtete schlecht und Peire sang die Gegenstimme zu den Liedern, welche jene gemacht hatten *(descantava tot quant ill trobavan)*. Die Biographie gibt das Lied an: *Si bem partetz mala domna de vos* (No. **78**).

Raimon Jordan (No. **201**—**202**) liebte eine gewisse Elis de Montfort und machte über sie jene Kanzone, welche sagt: *Vas vos soplei en cui ai mentensa.*

Uc de la Bacheleria machte gute Lieder und ein gutes Deskort.

Richard de Berbezill konnte besser dichten als erklären und sagen . . . Aber er sang gut und trug seine Melodien gut vor und dichtete anmutig Wort und Weise. Seine Angebetete ergötzte sich an den Vergleichen mit Tieren, Vögeln, Menschen, mit der Sonne und den Sternen, weil es neue Erklärungen waren; so machte er das Lied: *Atressi con l'olifanz* (No. **226**); vgl. auch: *atressi con lo leos* (No. **225**) und *atressi con Persevaus* (No. **227**).

Gausbert de Pucibot wurde als Kind zum Mönch bestimmt und in ein Kloster *de San Launart* geschickt; er war sehr gebildet und konnte gut singen und dichten.

Daude de Pradas (No. **46**) war literarisch gebildet und zum Dichten veranlagt. Er machte Kanzonen des Dichtens willen, doch waren dieselben nicht recht durch Liebe eingegeben. Daher wurden sie nicht gekostet noch gesungen, noch geliebt.

Elias de Barjols sang besser als irgend einer seiner Zeitgenossen; er machte seine Kanzonen schön und gut. (Es ist uns nichts von seinen Melodien erhalten.)

Guiraut de Calanson war gut gebildet und dichtete fein; er machte die meisterhaften Kanzonen, Desplazers und Descortz seiner Zeit.

Von Elias Cairel weiß eine Biographie (A) nur zu sagen, daß er gut Text und Noten schreiben konnte, daß er aber schlecht sang, schlecht dichtete, schlecht fiedelte und noch schlechter sprach: *mal cantava e mal trobava e mal violava et pieitz parlava mas ben escrivia motz e sons.* Nach der für den Miniaturmaler der Handschrift A bestimmten Notiz sollte die Anfangsillumination einen *jogolar cum una viola* darstellen. Eine andere Quelle, die ihm offenbar besser geneigt ist, sagt von ihm: Er war gut gebildet und fein im Dichten und auch in all dem, was er tat und sagte.

Elias Fontanals war kein guter Lieder-, sondern Novellendichter.

Aimeric de Belenoi war Kleriker, wurde Spielmann und dichtete gute, schöne und angenehme Lieder.

Gausbert Amiel verstand sich wohl auf das Dichten und machte seine „Vers" angemessener als irgend ein anderer Dichter.

Uc de la Penna sang gut und wußte viel von den Gedichten anderer.

Guilhem de la Tor wußte ziemlich Gedichte und verstand und sang gut und schön und dichtete auch; wenn er aber seine Kanzonen vortragen wollte, machte er eine Razos-Erläuterung, die länger war als das Lied.

Uc de St. Circ (vgl. Verzeichnis No. **230**—**232**). Seine älteren Brüder wollten aus ihm einen Kleriker machen und schickten ihn in die Schule nach Montpellier; aber währenddem sie ihn beim Studium der Wissenschaften glaubten, lernte er Kanzonen, Vers, Sirventes und Coblas (Strophen). Er eignete sich von andern ein bedeutendes Wissen an und lehrte es gern andern.

Peire d'Alvernhe (vgl. No. **148** und **149**) war ein weiser und wohlgebildeter Mann; er dichtete und sang gut und war der erste gute Troubadour der Welt und der, welcher die besten Vers-Melodien komponierte, die je gemacht worden sind, z. B. im „Vers", welcher sagt: *Dejostals breus j'orns* (No. **149**). Er machte keine Kanzonen, denn damals hieß kein Lied so.

Peire Rogier war literarisch gebildet und natürlich veranlagt; er dichtete und sang gut und seine Gesänge waren beliebt.

Der Dalphin von Auvergne war der beste Kenner, Erklärer und Dichter von Sirventesen, Coblas und Tenzonen. Er hatte viel Gefallen an den Liedern, welche Peirol (s. Verzeichnis No. **166—182**) für seine Schwester dichtete.

Guilhelm de Saint-Didier war sehr gelehrt; die Biographie erwähnt das Lied: *Pus tan mi fors 'amors* (No. **83**).

Pons de Capdoill (vgl. No. **187—190**) dichtete, fiedelte und sang gut und war gut gelehrt.

Der Mönch von Montaudon machte Coblas und Sirventesen über die Stoffe, die in jener Gegend im Umlauf waren (vgl. No. **146** und **147**).

Peire Cardinal lernte die Wissenschaften und konnte gut lesen und singen. Er fand viele schöne Razos und schöne Lieder. Er machte auch Kanzonen, aber wenige, dagegen machte er manche Sirventesen und dichtete sie sehr gut und schön. Und er zog an den Höfen von Königen und von vornehmen Herren umher und führte seinen Spielmann mit sich, welcher seine Sirventesen sang. Von den drei überlieferten Melodien zu Gedichten P. Cardenals sind zwei als entlehnt nachgewiesen (vgl. No. **150—152**).

Garin d'Aphier war ein guter Troubadour: er machte das erste Descort.

Peire Raimon war ein kluger und gewandter Mann und sang und dichtete vorzüglich. Er machte gute Vers, Canzos und Mots (Texte); die Melodie No. **153** ist ihm zugeschrieben.

Guillem Ademar (No. **79**) war ein tüchtiger Mann, im Reden gewandt und ein guter Dichter; er machte viele gute Kanzonen.

Dem Peire Vidal fiel das Dichten leichter als irgend einem Menschen der Welt und er war es, der die reichsten Melodien komponierte (vgl. No. **154—165**). Besonders hervorgehoben werden die Lieder *Plus quel paubres* (No. **160**) und *Postornatz sui en Proensa* (No. **161**).

Raimon de Miraval gewann durch seine Begabung als Dichter und als Sänger die Zuneigung des Grafen Raimon von Toulouse. Von seinen schönen Kanzonen erwähnt die Biographie: *Estat ai una gran sazo, Entre dos volers sui pessius* (No. **217**), *Ben aial messatgiers* (No. **210**), *Bel mes quieu chant e coindei* (No. **207**).

Perdigon (cfr. No. **183—185**) verstand sich sehr gut auf das Fiedeln, Dichten und Singen *(violar e trobar e cantar)*. In der für den Miniaturmaler der Handschrift A bestimmten Notiz heißt es: *un joglar cum viola;* die Illumination sollte also einen Spielmann mit einer Vièle darstellen.

Aimeric de Peguillan (cfr. No. **1—6**) lernte zuerst Kanzonen und Sirventesen, aber er sang sehr schlecht. Die Minne begeisterte ihn zum Dichten und so machte er viele gute Lieder.

Guilhem Figueira fand und sang gut; er wußte sich unter den Vornehmen und in besserer Gesellschaft nicht zu betragen.

G. Riquier (cfr. No. **88—135**) hatte seine Gedichte: *cansos, vers, pastorellas, retrohenchas, descortz, albas* und verschiedene andere Werke eigenhändig in ein Liederbuch eingetragen. In derselben Anordnung wurden diese Dichtungen in die Handschrift C (Paris, *Bibl. Nat. fr. 856*) aufgenommen (s. oben S. 80).

Raimbaut d'Aurenga (cfr. No. **192**) war gewandt und gelehrt und tüchtig im Ritterdienst und im Umgang; er war ein guter Vers- und Kanzonendichter. Auf ihn dichtete die Gräfin Beatrix von Dia (cfr. No. **16**) manch guten „Vers".

Pistoleta (cfr. No. **186**) war Sänger des Troubadours Arnaut de Maruoill; er wurde dann selbst Dichter und machte Lieder mit angenehmen Melodien.

Folquet von Marseilla (cfr. No. **47—59**) dichtete vorzüglich; die Biographie zitiert die Lieder *Tan mou de cortesa raison* (No. **58**) und *Us volers otracuidatz* (No. **59**).

Raimbaut de Vaqueiras (cfr. No. **193—200**) konnte gut singen und Coblas und Sirventesen machen. Besonders hervorgehoben werden die Lieder: *Nom platz iverns ni pascors* (No. **198**), *Eram requier sa costum e son us* (No. **193**) und das Tanzlied *Kalenda maja* (No. **195**).

Guillem Magret (cfr. No. **81, 82**) dichtete gute Kanzonen, Sirventesen und Coblas.

Von Guilhen Rainol hebt die Lebensbeschreibung besonders hervor, daß er ein guter Sirventesendichter war und zu all seinen Sirventesen neue Melodien komponierte.

Cadenet (cfr. No. **45**) fand, sang und sagte gut; er lernte Coblas und Sirventesen dichten und fing auch an, Kanzonen zu machen, und er machte sie gut und schön.

Albertet machte gute Kanzonetten und auch viele gute Kanzonen mit guten Melodien, aber schlechten Worten. Er war nah und fern wegen seiner guten Weisen beliebt.

Über den Guiraut de Cabreira weiß eine Nachricht mitzuteilen, daß er in den Musikinstrumenten vorzüglich bewandert war und an einem genannten Hofe gefiedelt habe *(violam trahebat)*; Frauen tanzten den Reigen und sein Pferd tanzte auf die Saitenmusik.

Ferrari war Spielmann und der beste provenzalische Dichter aus der Lombardei; er war sehr gebildet und schrieb besser als irgend ein anderer. Kanzonen und Retroenhas dichtete er nur zwei, Coblas und Sirventesen jedoch machte er von den besten (vgl. auch oben S. 40).

Von den hier nicht angeführten Troubadours heißt es in der Regel nur allgemein, daß sie gute Kanzonen, Sirventesen oder Coblas machten.

Von Uc Faidit haben wir einen im Anschluß an den mittellateinischen Schulgrammatiker Donatus verfaßten Traktat, den Donatz provensals, welcher aber nur grammatikalische Fragen erörtert und über Rhythmik und Musik nichts Neues mitteilt.

Die catalanische *Doctrina de compondre dictatz*[1] enthält die Definitionen der gebräuchlichsten altprovenzalischen Dichtungsgattungen und gibt in kurzen Worten Aufschluß über die für die einzelnen Formen anzuwendende Melodie, z. B. für das Sirventes: *potz lo far en qualque so te vulles e specialment se fa en so novell, e maiorment en ço de canco,* man kann das Sirventes auf jede beliebige Melodie dichten; oder für die Canzo: *e dona li so noveyl co pus bell poras;* oder für die Tenzone: *Si vols far tenso, deus la prendre en algun so que haia bella nota, e potz seguir les rimes del cantar o no,* man kann sie nach dem Muster einer Melodie mit schönem Tonfall machen und die Reime der Vorlage beibehalten oder nicht.

Auch die Rasos de trobar des Raimon Vidal beschäftigen sich, wie der Donatz provensals, hauptsächlich mit grammatikalischen Fragen und bieten über die Musik gar nichts.

Der Traktat De vulgari eloquentia von Dante enthält im zweiten Buche einige Ausführungen über die Metrik der in italienischer oder provenzalischer Sprache verfaßten Gedichte. Von größerem Wert wäre für unsere Frage das vierte Buch dieser Schrift gewesen, in welchem sich Dante mit dem *Rythimus* zu befassen gedachte, doch wurde dieser Teil bekanntlich nie zur Ausführung gebracht.

Auf einem großen Rahmen sind auch die Regeln der Toulouser Meistersinger, die Leys d'amors[2] angelegt, doch gehören sie einer von der Blütezeit der Troubadours schon ziemlich entfernten Zeit an, nämlich dem zweiten Viertel des 14. Jahrhunderts. Unter der Leitung des Vorsitzenden jener Toulouser Sängerschule, Molinier's, wurde diese umfangreiche Schrift in den Jahren 1324—1356 verfaßt, um die Lehren der Troubadours, welche diese verborgen gehalten hatten, festzustellen und zu verbreiten. Ein Buch behandelt in fast pedantisch-systematischer Anordnung die Hauptregeln der provenzalischen Verskunst. Buch zwei und drei gehen näher auf grammatikalische und rhetorische Fragen ein. Molinier scheint selbst nicht musikalisch gebildet gewesen zu sein, sonst wäre die Rhythmik jedenfalls eingehender behandelt worden als es der Fall ist. Die Angaben bezüglich der den einzelnen Liedgattungen zukommenden melodischen Färbungen sind nicht originell; gewisse Wendungen stimmen mit der älteren *Doctrina de compondre dictatz* auffallend überein, so daß man auf eine direkte Entlehnung schließen kann.

Für die Kenntnis der rhythmischen Grundsätze der frühmittelalterlichen Zeit bis in das 10./11. Jahrhundert sind wir auf Angaben einiger Theoretiker angewiesen, da aus den Neumenzeichen selbst die Bestimmung des Rhythmus nicht möglich ist. Ed. Bernouilli in seiner: „Choralnotenschrift bei Hymnen und Sequenzen“ (1897) und M. Enneccerius in: „Versbau und gesanglicher Vortrag des ältesten französischen Liedes“ (1901) haben eine Reihe solcher Auszüge aus Traktaten zusammengestellt, auf welche wir hier verweisen, da mit Hilfe übereinstimmender

---

[1] Ed. P. Meyer, Romania VI 353ff.

[2] Ed. Gatien-Arnoult, Toulouse 1841.

Angaben, wie z. B. des Beda: *item ad formam trochaici metri canunt hymnum de die judicii* (Ápparébit répentína Díes mágna dóminí) oder: *ad instar jambici metri pulcherrime factus est hymnus ille praeclarus* O réx aetérne dóminé Rerúm creátor ómniúm[1], oder der oft zitierten Stelle des Aurelianus Reomensis, in welcher es heißt: *Rhythmus namque metris videtur esse consimilis: quae est modulata verborum compositio, non metrorum examinata ratione, sed numero syllabarum, atque a censura dijudicatur aurium, ut pleraque Ambrosiana carmina* usw., ferner aus den Instituta patrum de modo psallendi sive cantandi, der ebenfalls bei Gerbert, Scr. I, abgedruckten Scola enchiriadis de musica, und den beiden, der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts angehörenden Theoretikern Berno und Guido von Arezzo nachgewiesen wird (vgl. Schubiger, Die Sängerschule St. Gallens vom 8. bis 12. Jahrhundert), daß der rhythmische Vortrag den Hauptmetren der klassisch-lateinischen Dichtung und folglich auch, wie wir im folgenden darlegen werden, den *Modi* der für uns speziell in Frage kommenden Zeit entsprach.

Die dem 12. Jahrhundert angehörenden *Regulae de rithmis* der Admonter Handschrift 759 (ed. Fr. Zarncke, Ber. d. Kön. sächs. Ges. d. Wissenschaft, phil.-hist. Kl. 1871) beschäftigen sich mit den verschiedenen Reimordnungen der in lateinischer Sprache verfaßten Dichtungen. Sie beginnen mit der Definition: *Rithmus enim est congrua diccionum ordinatio consona continenter cum syllabarum equalitate prolata*, d. h. der *rithmus* ist eine gleichförmige Reihe von gereimten Verszeilen, welche bei gleichbleibender Silbenzahl ohne Unterbrechung hervorgebracht werden; ein *rithmus* = Strophe oder Strophenteil könne höchstens aus fünf und mindestens aus zwei Verszeilen bestehen; eine *distinccio* = Verszeile ist durch das Reimende oder die Atempause abgegrenzt; eine jede Verszeile solle nicht weniger als vier und nicht mehr als sechzehn Silben zählen. Die dann folgenden Ausführungen über die möglichen Reimkombinationen enthalten nichts Erwähnenswertes. Von dem Versrhythmus im musikalischen Sinne sagen die *Regulae de rithmis* gar nichts.

Auch der zweite, von Fr. Zarncke bei derselben Gelegenheit veröffentlichte Traktat aus der Wiener Handschrift 3121, welcher inhaltlich zum Teil dem 13./14. Jahrhundert angehört, ist hauptsächlich eine gelehrte, verkünstelte Spielerei über die Reim- und Strophenarten, welche in der gleichzeitigen mittellateinischen Dichtung belegt waren. Ihr Verfasser war ebenfalls ein Geistlicher, wie es aus den folgenden Stellen hervorgeht: Rithymus decasillabis iambicus, de quo utebatur Statius, ut dicitur, sicut habetur in rithimo de querela Edipi sic:

Diri patris infausta pignora
ante ortus damnati tempora
quia vestra sic iacent corpora
Mea dolent introrsus pectora.

Iste modus rithimi autenticus est ab antiquo tempore. Sed queri posset, quare dicatur iambicus et non dactilicus; solutio in fine videtur cadere dactilus, cum semper corripiatur penultima; sed ultima aliquando corripitur, aliquando producitur. Rithymus etiam iambicus dicitur ideo, et non dactilicus, quia sancta ecclesia frequentius utitur metro iambico in quibusdam himnis, et quia precipue cadunt in scandendo ad modum metrorum iambicorum. An einer andern Stelle schreibt er: Sed in toto himnario, quo nos utimur, fere non sunt nisi tres diversitates metri autentici.

Der als Anhang II von demselben Herausgeber veröffentlichte Traktat *De diversitate versuum* führt Belege für eine Reihe von lateinischen Versarten an; er unterscheidet *versus leonini*,

[1] Da die Stelle ausdrücklich besagt: ad instar jambici metri, so ist auch entsprechend im jambischen Rhythmus zu betonen: O réx aetérne dóminé | rerúm creátor ómniúm | qui éras ánte sáeculá | sempér cum pátre filiús. Die von Wilh. Meyer vorgeschlagene (Urspr. S. 272ff.) und von Ph. A. Becker (Üb. d. Urspr. d. roman. Versmaße 1890) und im Gr. d. rom. Phil. II 1 S. 111 Anm. 12 rezipierte Lesung ist unzutreffend.

caudati paracterici und zehn verschiedene Arten von Hexametern. Inhaltlich lehnt sich auch die ibid. als Anhang III abgedruckte *Ars Rithmicandi* aus einer Handschrift des 14. Jahrhunderts in der Cottonschen Bibliothek des British Museum, welche ebenfalls nur geistliche, lateinische Texte im Auge hat, an die Admonter Regeln an. Nach einer knappen Definition des *rithmus* als *consona paritas sillabarum sub certo numero comprehensarum* der aus wenigstens vier und höchstens acht Silben bestehenden Verszeile, *distinctio,* und der aus wenigstens zwei und höchstens fünf Versen gebildeten Reimreihe, *clausula,* bespricht der Verfasser die Reimarten:

I. den klingenden Reim: róre, móre, furóre, cruóre, der dem *rithimus spondaicus* des oben als zweiten erwähnten Traktats entspricht;

II. den reichen, stumpfen Reim: nóvitás, divínitás, fecúnditás, virgínitás, den wir dem *rithimus iambicus* des oben genannten Traktats gegenüberstellen können, und

III. den einfachen, stumpfen Reim: mónachus, prófugus, régula, péssima. Der Traktat schließt mit einer Aufzählung der hauptsächlichsten Reimverbindungen innerhalb einer Strophe oder Halbstrophe, indem er folgende Arten unterscheidet: *Monathongus* a a a a; *Diptongus* a a b b, abab, aaab; *Triptongus* aab ccb, a b ab c, aa bb c; *caudati consoni* aab aa b; *caudati dissoni* aa b c c d.

Aus diesen vier Traktaten können wir also, abgesehen von den vereinzelten Nachweisen daktylisch zu lesender Verse (Zarncke a. a. O. S. 79 und 89) über die musikalisch-rhythmische Lesung der mittelalterlichen Verse so gut wie nichts Neues lernen.

Der mehrmals zitierte Traktat des Johannes de Grocheo endlich belehrt uns über die Notierung und Melodik der verschiedenen Liedarten, vernachlässigt aber gänzlich die metrischen Fragen.

Unvergleichlich besser steht es um die Geschichte der mehrstimmigen Kompositionen derselben Zeit. Eine Reihe von Traktaten ist uns erhalten, von denen die wichtigsten durch den Fürstabt Gerbert und später durch Coussemaker herausgegeben worden sind und mit deren Hilfe wir die Geschichte dieser Kunstgattung verfolgen können. Der harmonische Aufbau eines mehrstimmigen Gebildes war bestimmten Gesetzen unterworfen; diese Gesetze sind uns in den Traktaten erhalten und so können wir mit deren Hilfe auch nachprüfen, ob unsere Übertragungen den Originalen harmonisch und rhythmisch entsprechen.

Die Abfassungszeiten dieser Traktate sind aber zum größten Teil unbekannt und die Ansichten der Musikhistoriker über diese Frage nichts weniger als übereinstimmend. Zudem divergieren die Angaben in den einzelnen Traktaten unter sich, besonders in Bezug auf die Notierungsregeln[1]. Ferner waren es, ähnlich wie bei den obenangeführten Admonter Verslehren, Geistliche, die sich mit der Redaktion solcher theoretischen Ausführungen befaßten, welche entweder von den Troubadourliedern, die eigentlich nur für den Ritterstand gedichtet waren und auf den Burgen und an den Höfen der Fürsten vorgetragen wurden, gar keine Kenntnis hatten

[1] Fr. Ludwig hob die Bedeutung dieser Musiktraktate in seinem Aufsatz: Die 50 Beispiele Coussemakers aus der Handschrift von Montpellier, Sammelbände der J. M. G. 1904 S. 185 mit folgenden Worten hervor: „Damit greift eine neue Klasse Musiker folgenschwer in die bisher so ungehindert schön verlaufene Entwicklung der mehrstimmigen Musik ein, die Bücher schreibenden Theoretiker, jeder mit besonderen eigenen Vorschlägen zur Verbesserung der Notenschrift, jeder vom Feuereifer beseelt, nur seine eigene Absicht durchzukämpfen, und nur die wenigsten von Verständnis für die andern oder für das alte erfüllt. Für die älteste Zeit gilt durchaus: *tot capita tot sensus:* Discantus positio vulgaris, Garlandia, Anonymus VII, Pseudo-Aristoteles, Franco und Anonymus IV, um nur die Hauptschriften des 13. Jahrhunderts zu nennen, sie arbeiten alle besonders an der Vervollkommnung der Notenschrift; erst Franco von Cöln gelang es als dem rücksichtslosesten und zielbewußtesten, Normen festzustellen, die gültig geblieben sind. In der Hauptsache sprechen alle nur von den Motetten, mehrere geben zwar Klassifikationen und Beschreibungen aller Gattungen, auch z. B. der Conductus; aber wenn sie ihre Notenschrift oder Moduslehre exemplifizieren wollen, greifen sie fast immer zu den Motetten, nur ganz vereinzelt einmal zu einem Alleluja, wie dem mehrfach zitierten *Alleluia Posui*".

oder, wenn ihnen je etwas derartiges zu Ohren kam, wiesen sie es vorurteilig zurück; endlich behandeln diese sämtlichen Traktate nur die geistliche, liturgische und die mehrstimmige Musik, mit Ausnahme des Johannes de Grocheo, der auch auf die einstimmigen, weltlichen Liedgattungen eingeht. Sehr treffend bemerkt der Herausgeber dieses Traktats, Johannes Wolf, in seiner Einleitung (S. 65): „Naturgemäß faßte der Mann der Kirche bei seinen Lehren nur das ins Auge, was für die Musik der Kirche von Bedeutung war, und hütete sich, einen Ausblick auf die weltliche Musik, auf die Kunst der Spielleute zu tun. Denn diese standen mit ihren ungebundenen Lehren, ihrer ungezügelten Fröhlichkeit und als Träger so mancher heidnischer Überlieferung in zu großem Gegensatz zur Kirche, als daß sie von den Geistlichen hätten Beachtung finden können. Erwähnen sie aber wirklich einmal die Kunstübung des Volkes und der Spielleute, so geschieht es fast ausnahmslos in tadelndem Sinne. Auch von der weltlichen Musik der Gebildeten erfahren wir wenig. Die Mensuraltheoretiker beschränken sich auf einige kümmerliche Definitionen weltlicher Vokalformen und geben im übrigen nur Regeln über Notation und Satz, die mit der Praxis, wie wir sie aus den erhaltenen Denkmälern kennen lernen, durchaus nicht immer übereinstimmen. So viel Traktate auf uns gekommen sind, so wenige sind originell. Überall derselbe Stoff und fast dieselbe Form.

Mit Freuden ist daher das Werk eines Theoretikers zu begrüßen, der sich fern hält von der breiten Straße und damit, daß er auf die weltliche Vokal- und Instrumentalmusik übergreift, daß er die Musikübung und die Musikform des Volkes und der Gebildeten in seine Betrachtung einzieht, einzig dasteht.“

Diesen charakteristischen Ausführungen J. Wolfs ist unbedingt beizupflichten. Die Troubadourlieder wurden, wie die weltlichen Gesänge überhaupt, von seiten der Kirche untersagt, weil sie oft in den Händen kirchenfeindlicher Ritter und Sänger eine gefährliche Waffe werden konnten.

Den Traktat des Grocheo können wir unmittelbar und ohne jedes Bedenken auf unsere Trouvèresmelodien anwenden, weil er ausdrücklich ein Bild geben will von der *musica, secundum quod homines parisiis ea utantur* und bekannte Trouvèreslieder als Paradigmata zitiert. Welche Beziehungen aber zwischen der Pariser (Trouvères-) und der provenzalischen (Troubadours-) Musik bestehen, muß dahingestellt bleiben, bis die so zahlreich überlieferten Trouvèresmelodien untersucht sein werden. (Man vgl. den Aufsatz von P. Meyer, La poésie des Trouvères et celle des Troubadours, Rom. XIX, S. 1—63).

Soviel können wir jedoch schon von vornherein aus der historischen uud sozialen Verschiedenheit beider erwarten, daß nicht alle für eine von ihnen zutreffenden Regeln unverändert auch auf die andere bezogen werden dürfen, wenn schon dieselben Grundgesetze über das ganze Land verbreitet waren. Nordfrankreich ist nämlich im 13. Jahrhundert in musikalischer Beziehung weiter fortgeschritten als Südfrankreich, wie schon rein äußerlich aus den Tausenden, in mehr als 30 Handschriften überlieferten ein- und mehrstimmigen Kompositionen in französischer Sprache gegenüber den isoliert mit nur provenzalischen Monodien dastehenden notierten Troubadoursliederhandschriften R und G zu ersehen ist. Paris bildete vom 11. bis zum 15. Jahrhundert einen Mittelpunkt des abendländischen Wissens. Die Schule von Nostre-Dame war lange Zeit für die Notation maßgebend. Es scheint uns angemessen, die in musikhistorischen Arbeiten oft zitierte, den Romanisten aber vielleicht weniger bekannte Stelle aus dem bei Coussemaker als Anonymus IV, Scriptores I S. 327 ff. veröffentlichten Traktat hier anzuführen: Et nota quod *Magister* Leoninus, secundum quod dicebatur, fuit *optimus Organista,* qui fecit magnum librum organi de Gradali et Antiphonario pro servitio divino multiplicando; et fuit in usu usque ad tempus Perotini *Magni*[1], qui abbreviavit eundem, et fecit clausulas sive puncta plurima meliora,

[1] Dazu vgl. Fr. Ludwig, S. B. der J. M. G. VII S. 516.

quoniam optimus *discantor* erat, et melior quam Leoninus erat. Liber vel libri *Magistri* Perotini erant in usu usque ad tempus *Magistri* Roberti de Sabilone et in choro Beatae Virginis Majoris ecclesiae Parisiis, et a suo tempore usque in hodiernum diem, simili modo etc., prout Petrus *notator optimus*, et Johannes, dictus *Primarius*, cum quibusdam aliis, in majori parte usque in tempus *Magistri* Franconis Primi et alterius *Magistri* Franconis de Colonia, qui inceperunt in suis libris aliter pro parte notare; qua de causa alias regulas proprias suis libris apropriatas tradiderunt. Die musikalische Tätigkeit dieser Komponisten und Theoretiker, von dem Magister Leoninus, über Perotin, Robert de Sabilone, Petrus de Cruce und Johannes de Garlandia bis zu Franko von Paris ist mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit in die Zeit von ca. 1150—1270 zu setzen; ein guter Teil der erhaltenen Musikbücher mit lateinischen oder auch französischen Texten dürfte aus dieser Schule von Nostre-Dame hervorgegangen sein.

Auch Lothringen war ein vom 12.—14. Jahrhundert musikalisch tätiges Land. Im Roman de la rose heißt es ausdrücklich Vers 367ff.:

> La veissies fleuteors,
> Menesterez et jougleors
> Si chantent li uns rotruenges
> li autres notes Loherenges
> Por ce quen set en Loheregne
> plus cointes notes quen nul regne.

Zahlreiche liturgische Gesangbücher sind in den Metzer Bischofs- und Klosterschulen geschrieben worden; man ist übereins gekommen, die in vielen Handschriften, u. a. auch in der oben S. 21f. beschriebenen Handschrift X verwandten fliegenfußartigen Neumen als Metzer Neumen (Neumes messins) zu bezeichnen. Die Übertragung der Metzer Neumen in Quadratnoten ist nur eine äußerliche, mechanische Umformung, indem für die verdickten Kopfschnörkel schwarzgefüllte Quadrate oder Rhomben einzusetzen sind. Die weitere Umschreibung der Quadratnoten in unsere moderne Notenschrift ist jedoch nicht so einfach. Die Übertragungsversuche, die bis heute vorgenommen wurden, sind zahlreich. Wie die Aufzeichnungen der Refrains des Roman du Renart le Nouvel nach der Handschrift Paris, *Bibl. Nat. fr. 1593*, sowie auch der Trouvèrehandschriften 1591 und 2193 beweisen, wußten schon die Schreiber des 14. Jahrhunderts oft nicht mehr, wie sie die Quadratnoten rhythmisch zu interpretieren hatten. Einen ebenso mißlungenen Übertragungsversuch aus dem 18. Jahrhundert haben wir oben S. 74 im Beispiel 23a zu besprechen gehabt. In der Vorbemerkung zu unserer Arbeit endlich haben wir auf die verschiedenartigen, kontroversen Interpretationsvorschläge von seiten der Gelehrten im letzten Jahrhundert und noch in jüngster Zeit hingewiesen. Die modale Übertragungsmethode der Melodien der Troubadours und Trouvères, wie wir sie im folgenden begründen werden, beruht, wie gesagt, auf autoptischer Einsicht, Prüfung und Bearbeitung sämtlicher[1] bekannten Liederhandschriften und mehrerer Hunderte mit Musiknoten versehener Handschriften des 10. bis 15. Jahrhunderts, so daß wir uns der Zuversicht hingeben dürfen, durch die Lösung dieses Problems die Kenntnis und Würdigung der ältesten weltlichen Melodien einen Schritt vorwärts gebracht zu haben.

[1] S. oben S. 4 Anm. 4.

2. Die Lehre von den Modi.

In keinem mittelalterlichen Musiktraktat haben wir unmittelbar auf die Musik der Troubadours bezugnehmende Bemerkungen oder Zitate finden können. Wie oben bemerkt, geht nur Johannes de Grocheo näher auf die einstimmigen weltlichen Liedgattungen der Trouvères ein. Als Einleitung zu dem Kapitel über den *cantus praecise mensuratus* bringt er in gedrängter Form einen Überblick über die Entwicklung der Notenschrift, von den älteren Aufzeichnungen bis zur nachfrankonischen Epoche. Nach den Angaben des englischen Anonymus IV (Couss. Scr. I 344) beruhte die Hauptkenntnis der älteren Zeit nicht auf dem Verständnis der Tonzeichen. Aus dem Intervallenverhältnis der einzelnen Stimmen untereinander konnte eine jede Melodie ins Gedächtnis eingeprägt werden. Seit der Zeit des Perotinus Magnus und des Robertus de Sabilone trat eine Vereinfachung dieses mühsamen Verfahrens vermittelst der Einführung bestimmter Tonzeichen ein. Nach diesen beiden und nach einem gewissen Magister Petrus Trothun, der wenig Verständnis für die Darstellung der Zeitdauer hatte, kam der Magister Petrus (de Cruce), welcher seine Bücher äußerst getreu, nach den Regeln seines Lehrers, und noch besser notierte. Zu derselben Zeit lebte auch ein gewisser Thomas de Sancto Juliano, aus Paris, dessen Notierungsweise mehr dem älteren Gebrauche entsprach. Es war auch ein gewisser Engländer, welcher den anglikanischen *„modus notandi"* ausübte und auch lehrte. Nach diesen lebte der obengesagte Johannes (de Garlandia?), welcher die Darstellungsweisen sämtlicher angeführten Musiker fortsetzte, bis zur Zeit des Magister Franco, mit einigen andern Lehrern, wie z. B. Theobaldus Gallicus, Simon de Sacalia, einem gewissen *Magister* de Burgundia und einem gewissen Probus aus der Picardie, dessen Name „Joannes le Fauconer" war.

In England gab es mehrere ausgezeichnete Sänger[1], wie z. B. den *Magister* Joannes filius *Dei*[2], Makeblite in Wyncester und Blakesmit am Hofe des Königs Heinrich des Letzten.

In gewissen Büchern der älteren Zeit besaß die Notenschrift noch keine *„materialis signatio"*, d. h. bestimmt festgesetzte Tonzeichen, sondern alle Ligaturen waren *cum proprietate et perfectione*, wie in den *libri Hispanorum et Pompilonensium*, worunter wir vielleicht die Troubadours- und Trouvèresliederhandschriften zu verstehen haben, weil Thibaut IV (s. oben S. 72 Anm. 1) oft in Pampeluna residierte. Mit den *libri Hispanorum* könnten auch die Lieder Alphons des Weisen gemeint sein (s. oben S. 76 Anm. 2).

Am kürzesten und doch übersichtlich ist diese ganze Entwicklung der Notenschrift von Grocheo dargestellt. Zu seiner Zeit war die Tripeltaktgliederung allgemein im Gebrauch: *ista autem mensura moderni utuntur et sic totum suum cantum et cantando et figurando mensu-*

[1] Zur Interpretation des Begriffes *cantor* vgl. die Stelle aus Engelbert von Admont oben S. 95 Anm. 4.

[2] Die Trouvèrehandschrift Paris, *Arsenal No. 5198* ist von einem gewissen *Jehan deu* geschrieben worden; links oben auf jeder neuen Lage ist dieser Name angegeben und an mehreren Stellen ist zwischen *Jehan* und *deu* etwas wegradiert worden. Auf der letzten Seite ist zu lesen *Jehan . . . le fist,* auch hier ist etwas getilgt worden. Darunter befindet sich eine Widmung an eine Dame, von der Hand des Kopisten selbst herrührend. Ohne die Identität des *Joannes* filius *Dei* mit diesem *Jehan deu* als Tatsache hinzustellen, halten wir es doch für zweckmäßig, darauf hinzuweisen. Sollte sich diese Identität erweisen lassen, so hätten wir ein weiteres Datum für die Abfassungszeit des Anonymus IV.

rant[1]. Die *Perfectio* ist ein Maß, welches aus drei *tempora* besteht. Das *tempus* ist jener Zeitraum, in welchem der kürzeste Gesangs- oder Instrumentalton vollständig hervorgebracht werden kann; das Tempus wiederum kann in 2, 3, 6 oder noch mehr kleinere Einheiten zerlegt werden.

Diese Meßart wurde in den Einzelheiten aber nicht überall gleichmäßig durchgeführt, sondern es wurden vielmehr von verschiedenen Lehrern verschiedene Systeme, sogenannte Modi, aufgestellt und verwendet. Unter Modus[2] verstand man nachweisbar seit der *Discantus Positio vulgaris* (12. Jahrhundert) das Verhältnis der einzelnen Dauereinheiten innerhalb einer Takteinheit, was sich mit unserem modernen Begriff Takt oder Taktart deckt.

Grocheo verwendet sechs solcher Modi, denn die meisten seiner Zeitgenossen gebrauchten sie noch und führten alle ihre Gesänge auf sie zurück: *plurimi enim modernorum eis utuntur et ad illos omnes suos cantus reducunt*[3].

Eine im ersten Modus rhythmisierte Melodie setzt sich aus einer gleichmäßigen Reihe von *Perfectiones* = Takte zusammen, welche einzeln im Prinzip dermaßen gegliedert sind, daß die erste Note doppelt so lang ist als die zweite; graphisch wurde dieser erste Modus durch die Folge von Longa und Brevis dargestellt. Die Longa zu zwei Zeiten plus eine einzeitige Brevis füllten einen fallenden Drei-Vierteltakt aus. Das Notenpaar ꟷ ▪ entspricht also im ersten Modus einem modernen | 𝅗𝅥 ♩ |, wobei wir nochmals hervorheben, daß die Abgrenzung gleicher Dauereinheiten, Takte, vermittelst Taktstrichen, erst viel später, seit dem 17. Jahrhundert allgemein üblich ist. Das Mittelalter unterschied die einzelnen Takte ohne die nach unseren modernen Gewohnheiten unvermißbaren Taktstriche. Wenn also ein Sänger eine Reihe von Noten in der Anordnung ꟷ ▪ ꟷ ▪ ꟷ ▪ ꟷ für eine mit Text versehene oder die Folge [Ligaturen] für eine textlose Melodie vor sich hatte, so wußte er sofort, daß die Melodie im ersten Modus, d. h. in einem Rhythmus lang kurz lang . . . kurz lang mit dem Iktus auf der Länge auszuführen war. Der zweite Modus war die Umkehrung des ersten. *Secundum vero [modum dixerunt] e contrario* (Grocheo S. 102).

Während also im ersten Modus die zweizeitige Longa auf den guten und die einzeitige Brevis auf den schlechten Taktteil fiel, wodurch ein scharf markierter Drei-Vierteltakt entstand, finden wir in seiner Umkehrung, dem zweiten Modus, eine in der heutigen Musik seltener gebrauchte rhythmische Formel. Auf die gute Taktzeit kommt eine einzeitige Brevis und auf die schlechte Taktzeit eine zweizeitige Longa zu fallen. Für eine mit Text zu singende Melodie wurde dieser zweite Modus — insofern die Aufzeichnung überhaupt Longa und Brevis unterschied — durch die Tonfolge ▪ ꟷ ▪ ꟷ ▪ ꟷ ▪ dargestellt, während in einer textlosen Melodie der Modus aus der Verbindung je zweier Noten zu Ligaturen erkennbar war.

Es besteht nun die Streitfrage, ob dieser zweite Modus nicht einfach als auftaktiger erster Modus aufzufassen und als ♩ | 𝅗𝅥 ♩ | 𝅗𝅥 ♩ | 𝅗𝅥 ♩ | 𝅗𝅥 zu übertragen wäre?

[1] J. Wolf a. a. O. S. 101.

[2] Joh. de Garlandia definiert den Modus: *cognitio soni in acuitate et gravitate* (gute und schlechte Taktzeit), *secundum longitudinem temporis et brevitatem* (Couss. Scr. I 97). *Maneries sive modus . . appellatur quidquid mensuratione temporis, videlicet per longas, vel per breves concurrit* (ibid. S. 175). Franco: *Modus est cognitio (conjunctio) soni longis brevibusque temporibus mensurati* (ibid. S. 118). Walter Odington: *Modus in hac parte est longarum et brevium ordinalis processio, ut cum cantus procedit per longam et brevem* (ibid. S. 238). Aristoteles: *Modus autem seu maneries, ut hic sumitur, est quidquid per debitam mensuram temporaliter longarum breviumque figurarum et semibrevium transcurrit* (ibid. S. 279). Anonymus IV: *Modus vel maneries vel temporis consideratio est cognitio longitudinis et brevitatis meli sonique* (ibid. S. 327). Anonymus VII: *Modus in musica est debita mensuratio temporis, scilicet per longas et breves; vel aliter: modus est quidquid currit per debitam mensuram longarum notarum et brevium* (ibid. S. 378).

[3] J. Wolf a. a. O. S. 103.

Dieser, u. a. auch durch W. Niemann[1] und H. Riemann[2] ausgesprochenen Vermutung widerspricht aber die handschriftliche Überlieferung auf das entschiedenste. Zum Beweise werden wir solche provenzalische und französische Lieder heranziehen, deren Melodien in den Handschriften mensuriert, mit konsequenter Verwendung von Longa und Brevis überliefert sind.

Zur Darstellung des dem musikalischen Rhythmus (Taktgliederung) entsprechenden poetischen Versbaues ersetzen wir die **Ton**zeichen Longa (= zwei Zeiten) und Brevis (= eine Zeit) durch die gleichwertigen **prosodischen** Zeichen der Länge und Kürze: – und ◡. Die auf die **guten** Taktzeiten fallenden Hebungssilben, Ikten, versehen wir mit einem Akzent. Wir heben ausdrücklich hervor, daß wir in diesem ganzen Kapitel **ausschließlich mensuriert notierte Lieder** anführen, so daß wir gleichzeitig mit dem durch die gemessene Notenschrift figurierten Rhythmus der Melodie auch den Rhythmus des Verses, das Textmetrum, in seiner originalen Form auffinden und feststellen können.

Somit werden wir in den folgenden Rhythmisierungen die ältesten, nachweisbaren Dokumente über die musikalisch-rhythmische Behandlung der mittelalterlichen Verse bekannt geben. Unzweideutige Belehrungen über diese hochwichtige Frage von der Lesung rhythmischer Verse, die weiter zurückreichten als die im folgenden behandelten, sind nicht zu ermitteln. Es ist das erste Mal, daß wir in den *Modi*, deren Eigenarten wir in den Traktaten theoretisch behandelt und in den modal oder mensural notierten handschriftlichen Melodienaufzeichnungen praktisch verwertet kennen lernen, positiven Aufschluß erhalten, wie die mannigfaltigen Versarten vom Zwei- bis zum Dreizehnsilber zu lesen sind und welche Dauerwerte den einzelnen Gliedern der zwei-, drei- und vierteiligen Versfüße innerhalb eines Taktes zukommen[3]. Wenn wir von Versfuß sprechen, so verstehen wir darunter den Teil eines Verses, welcher in einem modal konstruierten Liede einen musikalischen Takt ausfüllt; der Terminus „Versfuß" bezieht sich nur auf den Text, Modus und Takt auf die musikalische Gliederung.

Die Ersetzung der mensurierten Tonzeichen durch die prosodischen Zeichen in den im Verlaufe der Arbeit angeführten Beispielen ergibt für den ersten Modus die folgenden Lesungen:

	Handschrift	Siehe die Noten
Ben uolgra sesser poges camors si gardes daytan	Paris, Bibl. Nat. 844	Beispiel 20, S. 64
Laltrier cuidai aber druda tota la meillor	„ ibid.	„ 21, „ 66
Ave gloriosa virginum regina	Lond. Eg. & Soissons	„ 24, „ 76
Pour conforter ma pesance fais un son	Paris, B. N. 12615	oben S. 86
Hui matin a la journee toute manbleure	„ „ „ 22928	S. 87
Chascun qui de bien amer cuide‿avoir non	„ „ „ 846	S. 89

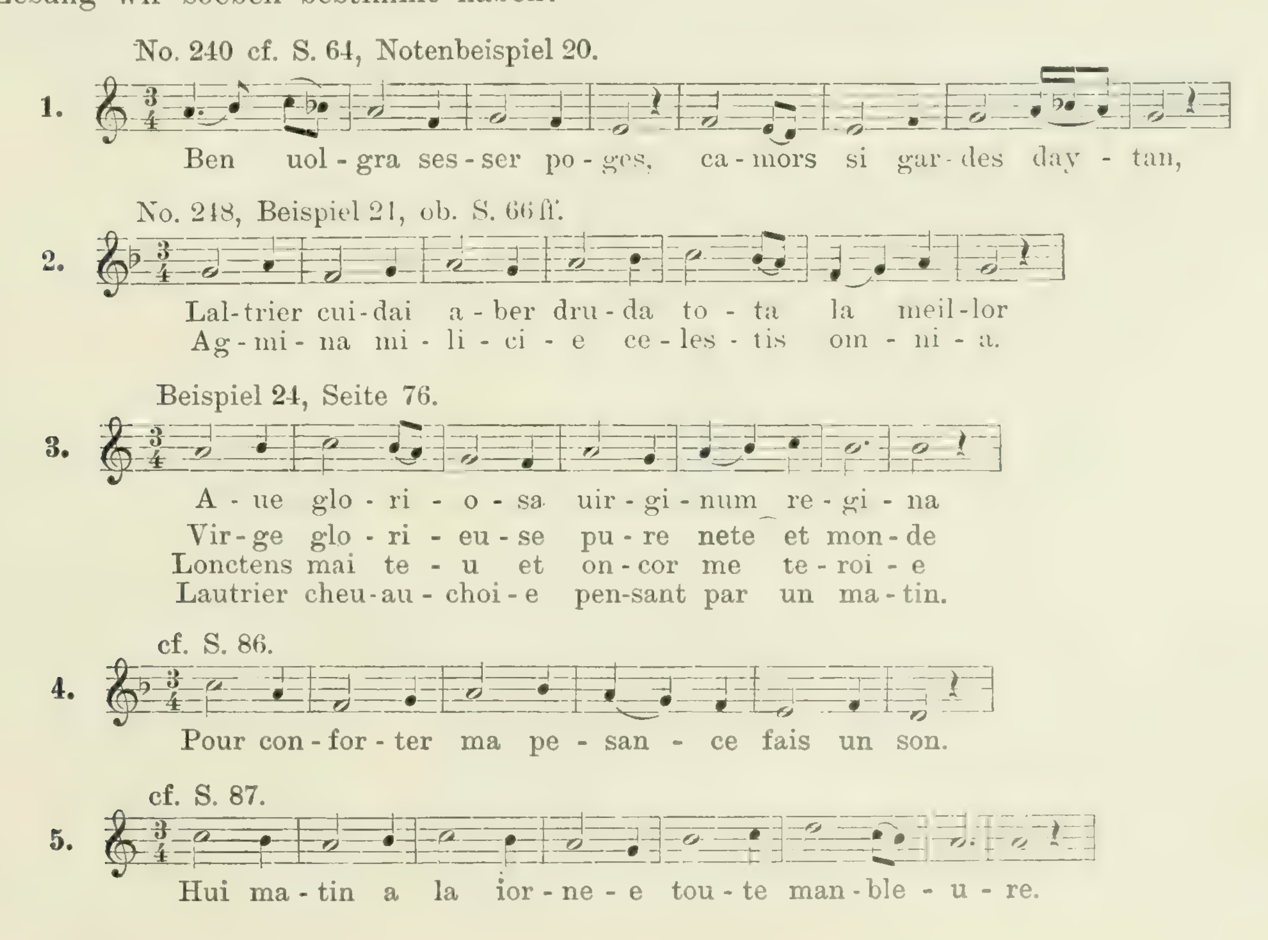
[1] Über die abweichende Bedeutung der Ligaturen in der Mensuraltheorie der Zeit vor Johannes de Garlandia (Leipzig 1902), S. 12ff.

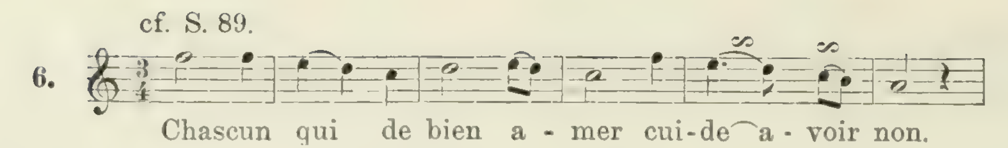
[2] Handbuch der Musikgeschichte I 2, S. 197.

[3] Es wäre nicht unmöglich, daß gewisse dunkle Fragen aus der Metrik des Altertums im Lichte der modalen Rhythmik erhellt werden könnten; die Charakteristika des im folgenden zu behandelnden zweiten Modus finden sich auch in der lateinischen Dichtung, wir verweisen nur auf Fälle, wie z. B. *deos*, dessen natürliche Betonung *deos* im Verse zu *deos* wird.

Bei der Übertragung der frühmittelalterlichen Musikdenkmäler bis ins 13. und 14. Jahrhundert wird man richtig gehen, wenn man als Zeiteinheit die *Brevis* (▪) einer modernen Viertelsnote (♩) und die *Longa recta* (▪) einer halben (𝅗𝅥) gleichsetzt. Je nach dem Charakter der Melodie ist aber eine weitere Reduktion um die Hälfte zulässig. Da wir, wie in der Vorbemerkung (S. 5) angedeutet, unsere Abhandlung nicht nur für musikalisch Gebildete und Musikhistoriker, sondern auch für solche Leser verständlich zu gestalten beabsichtigen, bei denen wir nur die elementarsten musikalischen Kenntnisse voraussetzen, haben wir unsere Übertragungen im Violinschlüssel ausgeführt; der C-Tenorschlüssel hätte manchem unnütze Schwierigkeiten bereitet, und der F-Baßschlüssel eignet sich unseres Erachtens aus dem rein äußerlichen Grunde nicht für die Sangesweisen der Troubadours und Trouvères, weil sich dieselben oft in den höheren Tonlagen bewegen; im Baßschlüssel würden die Noten zu sehr über die Notenlinien hinaus geraten. Die *Plicae* (cf. oben S. 48 und 79) haben wir aufgelöst in den Fällen, wo uns die beabsichtigte Verzierung eindeutig, z. B. durch die entsprechende Auflösung in einer anderen Lesart bestimmt erschien; in den übrigen Fällen haben wir die Plizierung der Noten durch ein ∾ ∽ (Doppelschlag, aufwärts oder abwärts, Tonumspielung) wiedergegeben. Bei der Umschreibung von Notengruppen halten wir die rechte Mitte zwischen den Bestimmungen der Theoretiker (Anonymus VII bis Franko) und den Konsequenzen, die wir aus der Notenschrift selbst ziehen können; ob wir eine Achtelsnote, welche in drei Noten aufzulösen ist, [notes] oder [notes] schreiben, bleibt sich bei dieser Musikgattung völlig gleich; theoretisch ließe sich ja darüber streiten, praktisch ist dies aber bedeutungslos. Dasselbe gilt von der Darstellung der Pausen, hauptsächlich der Endpausen. Da wir hier fast nur Liedanfänge zitieren können, haben wir den letzten Takt bei katalektischem oder akatalektischem Schluß den Anforderungen des betreffenden Modus entsprechend ergänzt.

Wir lassen zunächst die Übertragung der sechs Melodienanfänge folgen, deren rhythmische Lesung wir soeben bestimmt haben:





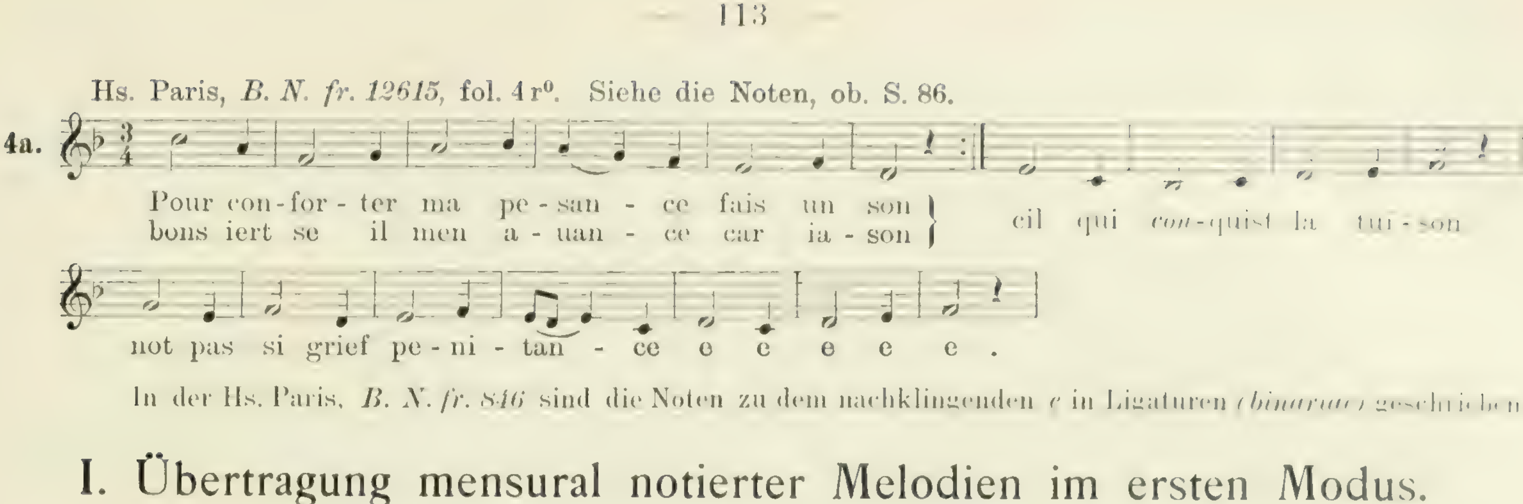
Außer diesen bereits in unserer Arbeit zitierten, mensuriert notierten Belegen für den ersten Modus weist die handschriftliche Überlieferung unter den Monodien noch zahlreiche andere auf. Wir werden im folgenden zunächst für zwei der eben angeführten Lieder die ganze Melodie[1] in Übertragung in moderne Noten geben und nachher eine Auswahl provenzalischer Lieder, die im ersten Modus rhythmisiert und entsprechend notiert sind, nach demselben Prinzip übertragen, um das Wesen der Modi an praktischen Beispielen zu verfolgen und eine Untersuchung über das Verhältnis vom musikalischen Rhythmus zum Versbau zu ermöglichen. Da die mensuriert überlieferten Troubadoursmelodien allein zur Prüfung der verschiedenartigsten Versformen nicht ausreichen, werden wir auch Belegstellen aus den bedeutend zahlreicheren, mensuriert notierten Trouvèresmelodien aus verschiedenen Handschriften und die mensural geschriebenen Refrains aus dem Roman du Renart le Nouuel nach der Handschrift Paris, *Bibl. Nat. fr. 25566* heranziehen.



Wie wir es für das erste Zeilenpaar angedeutet haben, finden wir auch im zweiten, und hier noch deutlicher, den ersten musikalischen Satz auf einen Halbschluß, *ouvert,* die Wiederholung auf einen Ganzschluß, *clos* ausgehend. Nachdem das ganze Lied gesungen ist, wird das: *Ben uolgra* wiederholt, wie wir oben S. 64 Anm. 1 bereits angedeutet haben. Die *Plicae* haben wir hier aufgelöst; weil die gewöhnliche Mensuralnotenschrift durch die Auflösung einer *Longa* in zwei *Breves* den Rhythmus ♪ ♩ bzw. ♩ ♩ darstellte, während sie die unserer modernen Punktierung entsprechende Auflösung als ♩. ♪ vermittelst Tonzeichen in der für uns in Betracht kommenden Periode noch nicht graphisch wiedergeben konnte, haben wir hier den *Plicae* die letztere Bedeutung zugeschrieben. Diese Konjektur wird von den Theoretikern nicht berührt; in der Regel werden wir aber diese Vermutung nicht in unseren Übertragungen verwerten, sondern die Plizierung der Noten durch das Zeichen des aufwärts oder abwärts gerichteten Vorschlags andeuten.

[1] Zuweilen kommt es vor, daß in einer Melodie — je nach der verschiedenen Silbenzahl der einzelnen Verse — mehrere Rhythmen auftreten. Wir werden diese Unregelmäßigkeiten weiter unten zu besprechen haben.

Hs. Paris, *B. N. fr. 12615,* fol. 4 r⁰. Siehe die Noten, ob. S. 86.



In der Hs. Paris, *B. N. fr. 846* sind die Noten zu dem nachklingenden *e* in Ligaturen (*binariae*) geschrieben.

I. Übertragung mensural notierter Melodien im ersten Modus.

A. Provenzalische Liedanfänge[1].

No. 142. Marcabru.

7. Di - re uos uuelh ses dup - tan - sa . da-quest uers la co - men - san - sa . usw.

No. 237. Acortz, anonym.

8. Bel - la don - na ca - ra on poc dyeus tro-bar, tant de beu - tat cla - ra,

No. 256. anonym.

9. Pos quieu uey la fual - la uer - de - ar en-tre la flor . chan-tar uual per fin a - mor .

No. 242. anonym.

10. Don - na pos uos ai chau - si - - da faz me bel sem - blan .

No. 258. anonym.

11. Tant es gay es a - ui - nentz mi donz que sui pres am - pa - ra .

B. Französische Liedanfänge.

Paris, *B. N. fr. 846.* Raynaud[2]) No. 1521.

12. A en - uiz sent mal qui ne la a - pris .

Rayn. No. 1417.

13. Bien cui - dai ga - rir a - mors per fo - ir loing de li .

Rayn. No. 1901.

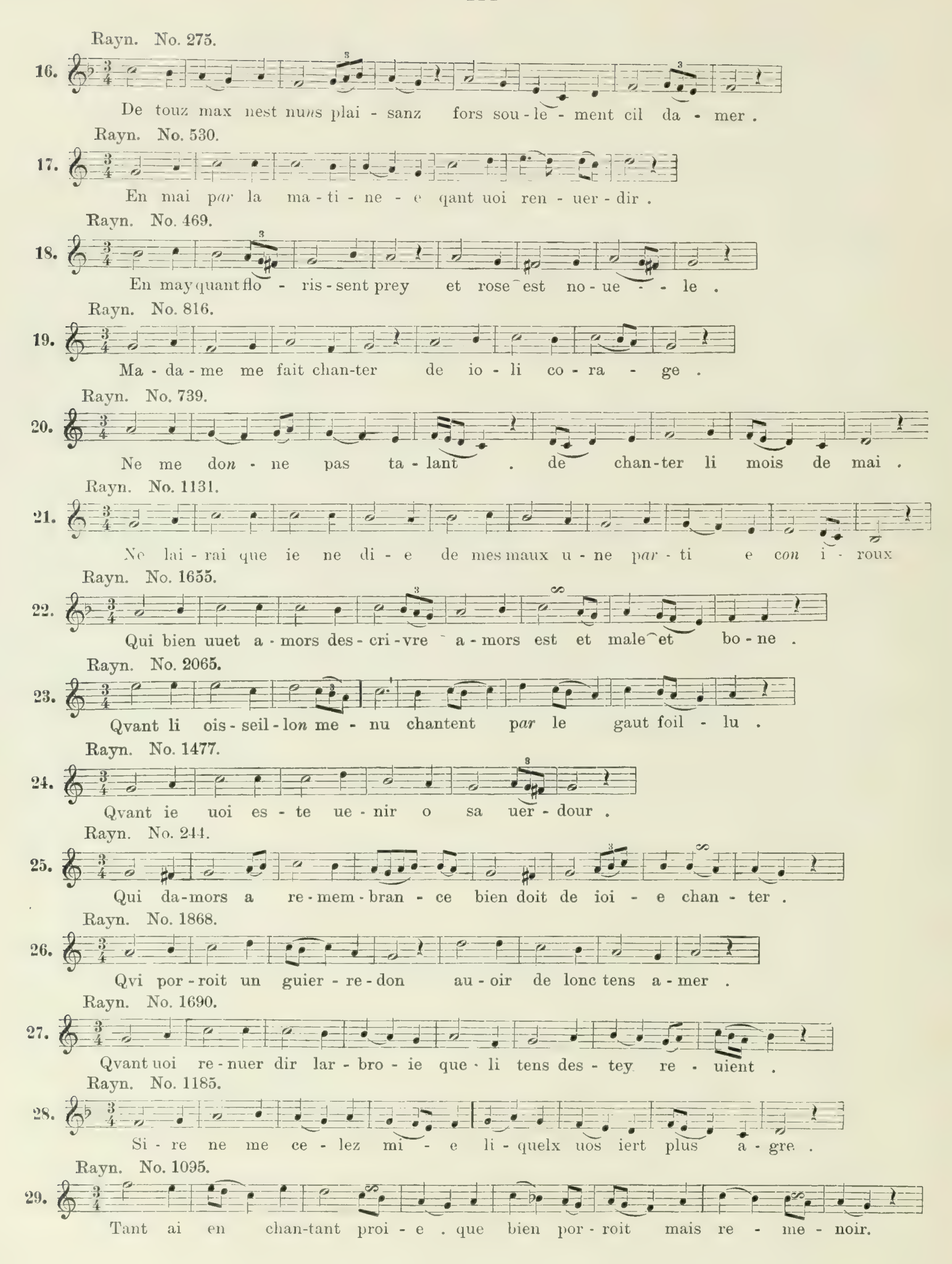
14. Chan - ter vuil un so*n* ploi*n* de do - lour quil nest mais nu*n*s hom quaint *par* a - mour .

Rayn. No. 1775.

15. Car me con - soil - liez ie - ha*n* se dex uos uoi - e .

[1] Die Besprechung der Einzelheiten folgt unten.

[2] G. Raynaud, *Bibliographie des chansonniers français,* Tome 2 (1884).


Rayn. No. 275.
16.
De touz max nest nuns plai - sanz fors sou - le - ment cil da - mer .
Rayn. No. 530.
17.
En mai par la ma - ti - ne - e qant uoi ren - uer - dir .
Rayn. No. 469.
18.
En may quant flo - ris - sent prey et rose est no - ue - - le .
Rayn. No. 816.
19.
Ma - da - me me fait chan - ter de io - li co - ra - ge .
Rayn. No. 739.
20.
Ne me don - ne pas ta - lant . de chan - ter li mois de mai .
Rayn. No. 1131.
21.
Ne lai - rai que ie ne di - e de mes maux u - ne par - ti e con i - roux
Rayn. No. 1655.
22.
Qui bien uuet a - mors des - cri - vre a - mors est et male et bo - ne .
Rayn. No. 2065.
23.
Qvant li ois - seil - lon me - nu chantent par le gaut foil - lu .
Rayn. No. 1477.
24.
Qvant ie uoi es - te ue - nir o sa uer - dour .
Rayn. No. 244.
25.
Qui da - mors a re - mem - bran - ce bien doit de ioi - e chan - ter .
Rayn. No. 1868.
26.
Qvi por - roit un guier - re - don au - oir de lonc tens a - mer .
Rayn. No. 1690.
27.
Qvant uoi re - nuer dir lar - bro - ie que li tens des - tey re - uient .
Rayn. No. 1185.
28.
Si - re ne me ce - lez mi - e li - quelx uos iert plus a - gre .
Rayn. No. 1095.
29.
Tant ai en chan - tant proi - e . que bien por - roit mais re - me - noir.

Rayn. No. 1657.

30. Uuiz de io - ie plains den-noi em-pren a chan - ter .

C. Zitate aus dem Renart le Nouuel.

(Nach der Handschrift Paris, *Bibl. Nat. fr. 25566.*)

fol. 129 a.

31. Ja ne se - rai sans a-mour . en tou - te ma vi - e .

fol. 129.

32. He : dieus che - le ma tra - i qui ma to - lu mon a - mi .

fol. 146.

33. Jai pen - see a tel i - a . Se dieus plaist mieus men uen - ra .

fol. 147 a.

34. Ba-tue su - i pour a - mer de mon ba - ron . et si nen fai nul san - lant . se ri - re non .

fol. 147 b.

35. Ne sui pas les mon a mi che poi - se mi . qui ueut si men croi - e .

fol. 161 c.

36. He da-me io - li - e . men cuer sans fausser . met en uos-tre bail-li - e . car ne sai vo per. *)

fol. 161 d.

37. Diex conment durer por-rai . ai mi a hai . quant a le be - le que iaim con - giet prendrai .

fol. 165 b.

38. A-mours ne se don - ne mais e - le se uent . il nest nus qui soit a - mes sil na ar-gent.

fol. 165 c.

39. Diex don-nes a mon a - mi . pris dar-mes . io - ie da - mours .

fol. 165 d. (Vgl. No. 38.)

40. Vous a - res le sing nou-rie . a - mis de moi . che que mes ma - ris na mi - e .

fol. 165.

41. Pour vous da - me de haut pris se - rai io - lis .

* Hier ist in der Handschrift deutlich eine Pause getilgt.

fol. 166 b.

42. Cha - pe - let de venque et nou - uel a - mi fe - rai .

fol. 166 c.

43. De no com-paig - ni - e . ne soit nus sil nest a - mans**) .

fol. 167 c. cf. Couss. A. H. No. 27 und Adan de la Hale s. 217.

44. Fi ma - ri de vostre a - mour car iai a - mi.

fol. 167 c. cf. No. 35.

45. Ne sui point les mon a - mi ce poi - se mi . qui ueut si men croi - e .

fol. 167 c.

46. Ne me mo-kies mi - e be - le ne me mo-kies mi - e .

fol. 167 d

47. A - des sont ces sa - des bru - ne - tes les plus io - li - e - tes .

fol. 167 d. cf. No. 40.

48. En non dieu iai bel - a - mi cointe et io - li . tout so - ie ie bru - ne - te***) .

Diese 48 Belege für den ersten Modus setzen durchweg volltaktig, mit der betonten Länge ein; dies braucht aber nicht immer der Fall zu sein, der ersten Hebung kann auch eine unbetonte Kürze, d. i. eine Senkung, als **Auftakt** vorausgeschickt werden, wie in den folgenden Beispielen:

	Handschrift	Siehe die Noten
Tuit cil qui sunt enamourat | viegnent dançar li autre non	Montp. fol. 219	Beispiel 16, S. 62
Si j'ai perdues mes amours | diex men redoint unes meillours	Paris, B. N. fr. 25 566	Die mod. Interpr.[1] S. 102 u. 105

deren Übertragung in moderne Noten demgemäß zu erfolgen hat als:

No. 250 siehe Notenbeispiel 16.



**) In der Handschrift beginnt der 2. Vers mit drei Breves, deren mittlere wir als *altera* übertragen.

***) Die Auftaktsilbe kann auch in den folgenden Takt gezogen werden als ∸ ⌣ ⌣ ∸ ⌣ ∸ .

[1] In gedrängter Form haben wir diese modale Übertragungsmethode vor einiger Zeit entworfen in dem Aufsatz: Die modale Interpretation der mittelalterlichen Melodien besonders der Troubadours und Trouvères (Cäcilia-Straßburg, bei F. X. Le Roux & Co., Juli 1907), auf den wir auch an dieser Stelle verweisen. Siehe das Faksimile unten S. 131.

Renart le Nouviel. fol. 117b.

50. Si jai per-du-es mes a-mours diex men re-doint u-nes meillours.

Auch für diesen auftaktigen ersten Modus finden wir unter den mensuriert notierten Monodien zahlreiche Belege, von denen wir hier eine Anzahl anführen:

Hs. Paris *B. N. 22928* fol. 39a. Rayn. No. 851.

51. A-mors qui seit bien en-chan-ter as pluisors fait tel chant chanter. dont les a-pres des chan-tent. ie ne ueil mais chanter tel chant. mais por ce-li nouuel chant chant. de cui li an-gle chan - - tent.

ibid. fol. 41a. Rayn. No. 1677.

52. Quant ces flo-re - tes flo-rir uoi et chan-ter oi ces chan-te - - urs.

ibid. fol. 159b. Rayn. No. 1831.

53. Sour cest ri-uage a ces-te crois devons chascun a hau-te uois lo-er dieu et sa me - re.

Paris, *B. N. fr. 844 (Roi)*, fol. 142v⁰. Rayn. No. 1953.

54. De la plus douce a-mour. me cou-uient a chan-ter.

Paris, *B. N. fr. 846.* Rayn. No. 84.

55. Co-men-ce-rai a faire un lay de la moil-lour.

Rayn. No. 1516.

56. Da-me cis uos-tre fins a-mis qui tout son cuer a en uos mis.

Rayn. No. 441.

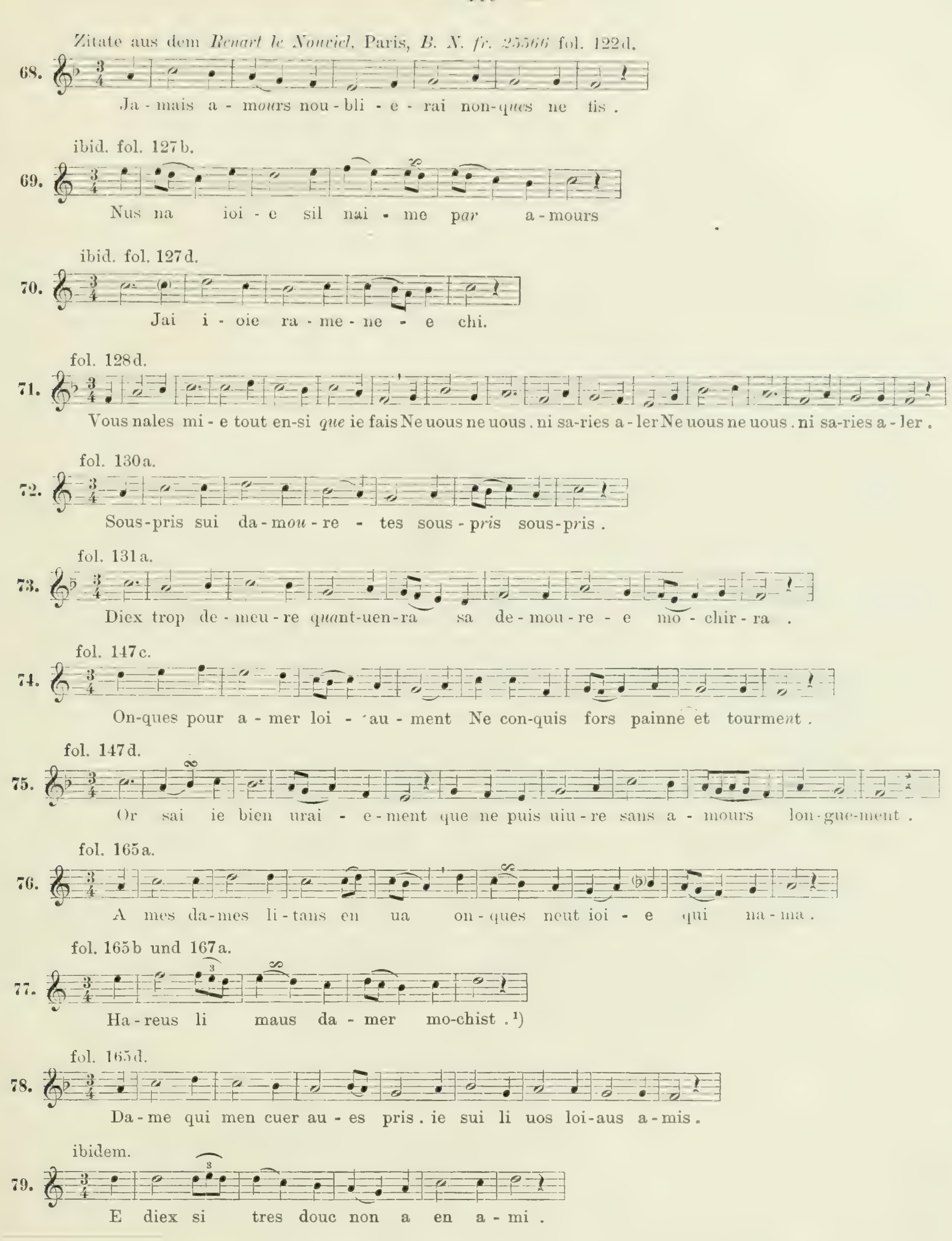
57. En la douce sai-son des-tey que renuer-dist la fueil-le. / ai a-moreu-sement chantey coment que ie men dueil-le. — iai un fin cuer desme-su-re quen bien a-mer sor-gueil-le. sa son ou-trage en le-au-tey et en fine a-mour as-sem-ble.

„Flajolet". Rayn. No. 967.

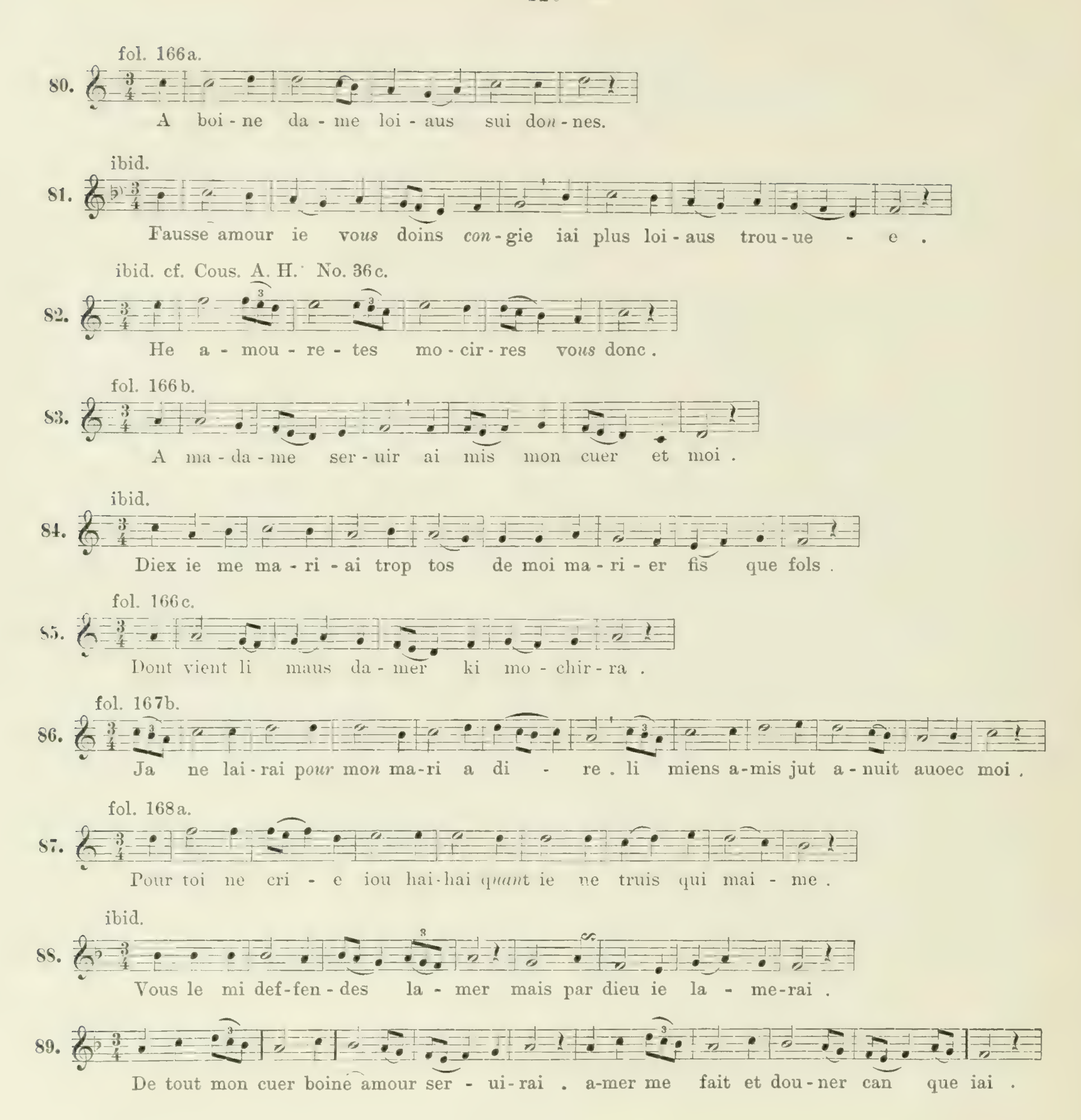
58. En mai quant li ros-sig-no-let chan-te cler ou uert bois-son-net. / lors mes-tuet faire un fla-io-let. si le fe-rai du sau-ce-let.

quil mest-uet da-mors fla-io-ler. et cha-pe-let de flor por-ter. / por moi de-duire et de por-ter. qua-des ne doit on pas mu-ser.


Rayn. No. 817.
59.
Joie et so - laz. mi fait chan - ter ou mes cuers bee a a - ue - nir .
Rayn. No. 589.
60.
Jai ob - li - e poinne et tra - uaux sai de fi - ne ioi - e chan - tey .
Rayn. No. 37.
61.
1. 2.
Je ne tieng mie a sa - ge . au - si ne fait nuls ho-
ho- me de grant a - a - ge . puis quil est che - - - nuz
Rayn. No. 452.
62.
Li io-lis temps des-tey que ie uoi re - ue-nir .
et a-mors qui don-ney ma le douz so - ue-nir .
de ma da-me que de-sir mi font ioi - e me-ner .
et dire a - mo - reu - se - ment . Je les sent dex ie les sent les maus da - mer , dou - ce-ment .
Rayn. No. 1545.
63.
Lamours dont sui es - pris me se - mont de chan - ter .
Rayn. No. 1410.
64.
Mau - uais ar - bres ne puet flo - rir ainz se - che touz et ua cros - lant .
Rayn. No. 1839.
65.
Ma dou - ce da - me on ne me croit que uos ne fa - cies chant tro - uer .
Rayn. No. 1865.
66.
Pour froi - du - re ne pour y - uer fe - lon ne lais - se - rai
Rayn. No. 1486.
67.
Qvant ie uoi le douz temps ue - nir . que faut noif et ge - le - - e .
et ioi les oi - se - aux ten - tir ou bois sor la ra - me - - e .
lors me fait ma da - me sen - tir vn mal dont ie ne puis ga - rir - ne ia nen au - rai
me - e - en - tre quil li voig - ne a plai - sir quel mait ioi - e do - ne - - e .

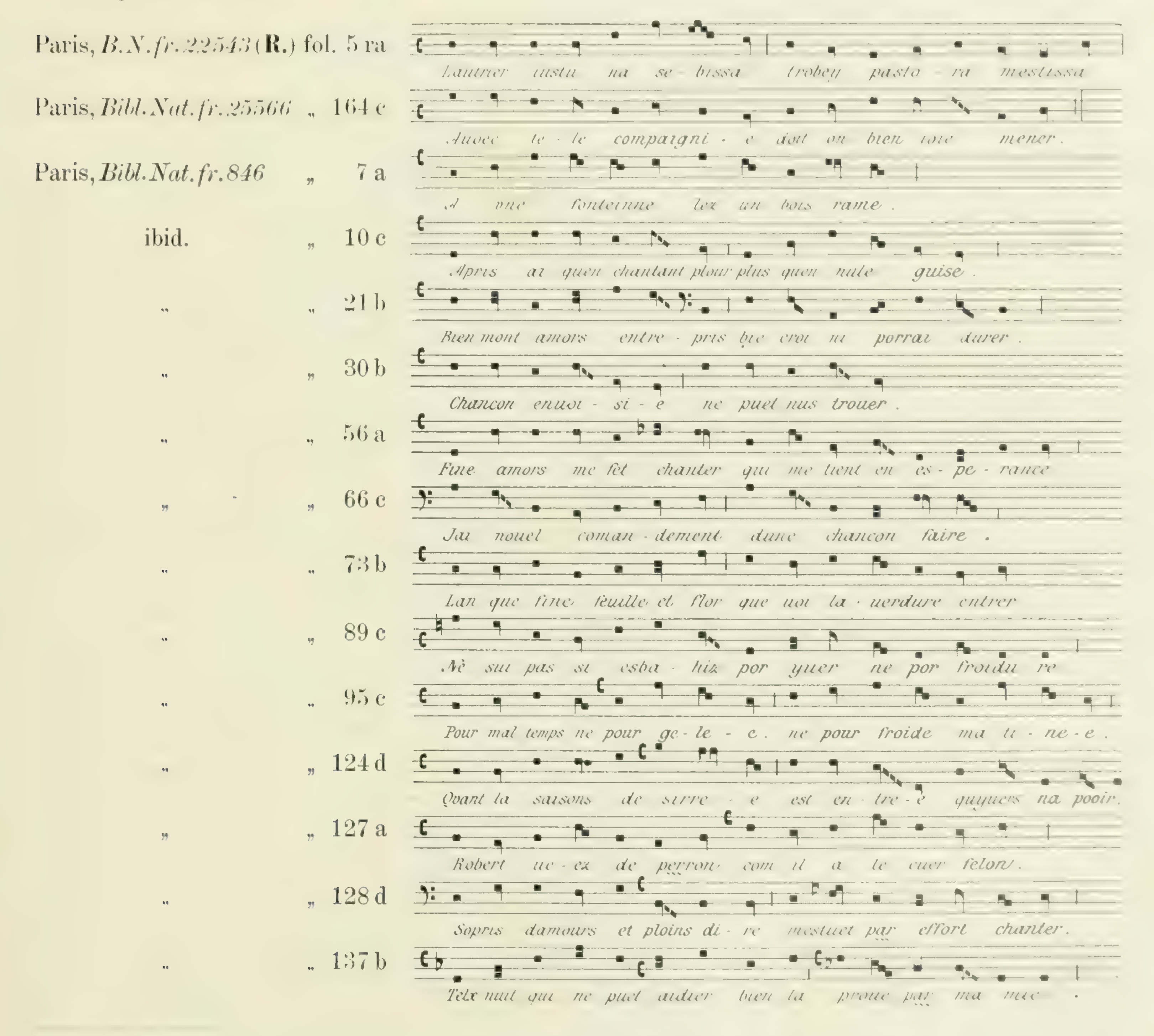


[1] Bei Coussemaker, *Adan de la Hale* S. 210 im zweiten Modus als *Horeu li maus damer mochist* übertragen, wodurch die betonte Reimsilbe auf eine schlechte Taktzeit zu fallen kommt!


fol. 166a.
80.
A boi - ne da - me loi - aus sui donnes.
ibid.
81.
Fausse amour ie vous doins con - gie iai plus loi - aus trou - ue - e .
ibid. cf. Cous. A. H. No. 36c.
82.
He a - mou - re - tes mo - cir - res vous donc .
fol. 166b.
83.
A ma - da - me ser - uir ai mis mon cuer et moi .
ibid.
84.
Diex ie me ma - ri - ai trop tos de moi ma - ri - er fis que fols .
fol. 166c.
85.
Dont vient li maus da - mer ki mo - chir - ra .
fol. 167b.
86.
Ja ne lai - rai pour mon ma - ri a di - re . li miens a - mis jut a - nuit auoec moi .
fol. 168a.
87.
Pour toi ne cri - e iou hai - hai quant ie ne truis qui mai - me .
ibid.
88.
Vous le mi def - fen - des la - mer mais par dieu ie la - me - rai .
89.
De tout mon cuer boine amour ser - ui - rai . a - mer me fait et dou - ner can que iai .

II. Der zweite Modus. a) Originalnotation.

Während nun im ersten Modus, sowohl im volltaktigen[1] als auch im auftaktigen[2], die Hebungen (= guten Taktzeiten) auf das erste Element des Modus, hier also auf die *Longa* fallen, trifft im zweiten Modus das Gegenteil zu, d. h. im zweiten Modus fallen die Hebungen mit der *Brevis*, die Senkungen mit der *Longa* zusammen. Zur Veranschaulichung führen wir eine Reihe von Belegen aus mensuriert überlieferten Melodien im zweiten Modus an, zunächst in der Originalnotation:



[1] Übertragungen No. 1*—48*. Um beim Zitieren nach Nummern die Übertragungsbeispiele von den Liednummern des Hauptverzeichnisses (S. 29 ff.) zu unterscheiden, versehen wir die ersteren mit einem *.

[2] Siehe 49*—89*.

Die Einsetzung der prosodischen Zeichen an Stelle der Noten liefert uns die rhythmische Gliederung dieser Lieder als:

Lautrier just' una sebissa | trobei pastora mestissa.
Auoec tele compaignie | doit on bien ioie mener.
A une fonteinne | les un bois rame.
Apris ai quen chantant plour | plus quen nule guise.
Bien mont amors entrepris | ie croi ni porrai durer.
Chancon enuoisie | ne puet nus trouer.
Fine‿amors me fet chanter | qui me tient en esperance.
Jai nouel comandement | dune chancon faire.
Lan que fine fuille‿et flor | que uoi la uerdure‿entrer.
Ne sui pas si esbahiz | por yuer ne por froidure.
Pour mal temps ne pour gelee | ne pour froide matinee.
Qvant la saisons desirree | est entree | quyuers na pooir.
Robert ueez de perron | com il a le cuer felon.
Sopris damours et ploins dire | mestuet par effort chanter.
Telx nuist qui ne puet aidier | bien la proue par ma mie[1].

Aus den lateinischen Texten der Handschrift Montpellier wollen wir zum Vergleich auch einige Beispiele als Paradigmata für den zweiten Modus anführen (nach Coussemaker, A. H.).

[1] Vgl. auch die Noten ob. S. 59, Beisp. 11 β; S. 74, δ und S. 25, 5a nach Hs. 846[a]).

[a]) Die Notenschrift des Schreibers der Handschrift Paris, *Bibl. Nat. fr. 846* hat uns längere Zeit wesentliche Schwierigkeiten geboten, bis wir endlich die Tatsache feststellen konnten, daß wir es mit einem Versuch zu tun haben, die Quadratnotenschrift durch die mensurierte Notation zu ersetzen. Die Untersuchung homogener Parallelstellen ergibt, daß der Schreiber oft an schwierigeren Stellen unterlassen hat, den Modus durch die Tonzeichen zu figurieren; da, wo sich der Rhythmus (Modus) geradezu von selbst ergab, unterschied er fast regelmäßig Longae und Breves, so daß man annehmen kann, er habe die rhythmische Gliederung sozusagen spontan figuriert. In dem Liede fol. 74d, *Lautrier auint en cel autre pais* sind die zwei ersten Verse, das erste Stollenpaar, ganz deutlich mit Abwechslung von *Longa, Brevis, Brevis, Longa* usw. notiert, während in der Wiederholung dieser zwei Verse, welche musikalisch identisch ist, lauter *Breves* verwendet sind. Derselbe Fall kehrt häufig, fast in jedem zweiten Liede wieder; z. B. fol. 18b *(Bien me deusse targier)* hat der Schreiber im ersten Vers des ersten Stollenpaares versäumt, den dritten Modus zu schreiben, den er dann aber in der Wiederholung richtig ausschreibt. Auch in der Schreibweise der Ligaturen ist er nicht konsequent, z. B. fol. 53b schreibt er die dreitönige Konjunktur über *flo[rissent]* nach der alten Art der Quadratnotation, an der entsprechenden Stelle der Wiederholung jedoch setzt er die richtige Verbindung von drei *Semibreves* mit *cauda* links abwärts. Für ähnliche Fälle verweisen wir auf die Lieder *Qvant foillissent li boschaige,* fol. 107c, *Las por quoi mentremis damer,* fol. 72b und *Quant lerbe muert et uoi fuille cheoir,* welches zweimal von derselben Hand notiert ist, einmal fol. 110b (siehe die Noten oben S. 25, 3a und b) mit lauter *Breves* beginnend, während in der zweiten Aufzeichnung fol. 123c der Modus unzweideutig durch *Longa* und *Brevis* dargestellt ist. Die Belege ließen sich beliebig vermehren. In vielen Fällen können wir so den Modus erst in der dritten, vierten oder fünften Zeile durchgeführt oder angedeutet finden.

Gaude chorus omnium fidelium (No. IX); Amor vincens omnia potentia: Mariae praeconio devocio (No. XII).

Wir wollen hier eine Bemerkung einschieben, welche A. Tobler in seinem vorzüglichen Buche: *Vom französischen Versbau* S. 1, macht und in welcher der Verfasser, noch ehe die Romanistik etwas über den charakteristischen zweiten Modus erfahren hatte, das Wesen desselben erkannt und in folgenden treffenden Worten auszudrücken verstanden hat:

feror ego veluti | sine nauta navis, | ut per vias aeris | vaga fertur avis.
non me tenent vincula, | non me tenet clavis; | quaero mihi similes | et adjungor pravis,

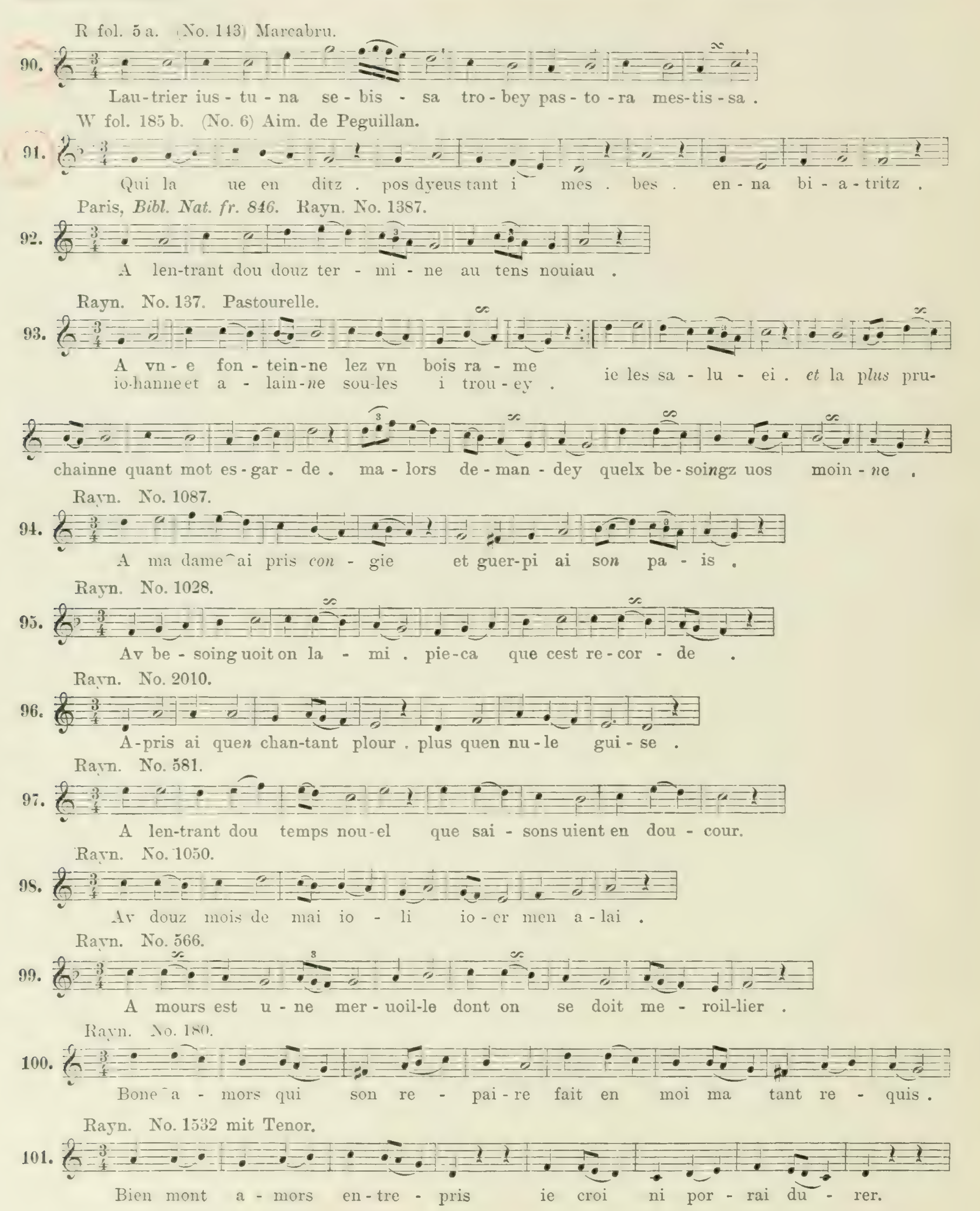
Carmina Burana, Stuttgart 1847, S. 67, wo mit ◡ Silben bezeichnet sind, welche trotz ihrer Kürze als betonte in der Hebung, mit — solche, die trotz ihrer Natur- oder Positionslänge als unbetonte in der Senkung stehen, auch insofern, als die Zahl der Silben für jede Versart immer die nämliche bleibt[1]. Die modale Rhythmik, welche sowohl auf die gesamte mittellateinische, als auch französische (und mittelhochdeutsche) lyrische Dichtung anzuwenden ist, nimmt keine Rücksicht darauf, ob die auf die Hebung fallende Silbe kurz oder lang, betont oder tonlos ist; das Zusammenfallen von Hebung (guter Taktzeit) mit der Tonsilbe eines Wortes war im Versinnern fakultativ und nur die guten Dichter richteten ihr Augenmerk darauf. Auf einer folgenden Seite haben wir eine Anzahl solcher Fälle zusammengestellt, wo ein mehrsilbiges Wort im Vers mit allen möglichen Betonungsvariationen vorkommt, wobei jedoch hervorzuheben ist, daß die normale, sprachrechtliche Betonung wesentlich häufiger auftritt als die andern, durch die Stellung des Wortes bedingten, mit dem Sprachgebrauch nicht übereinstimmenden Betonungen.

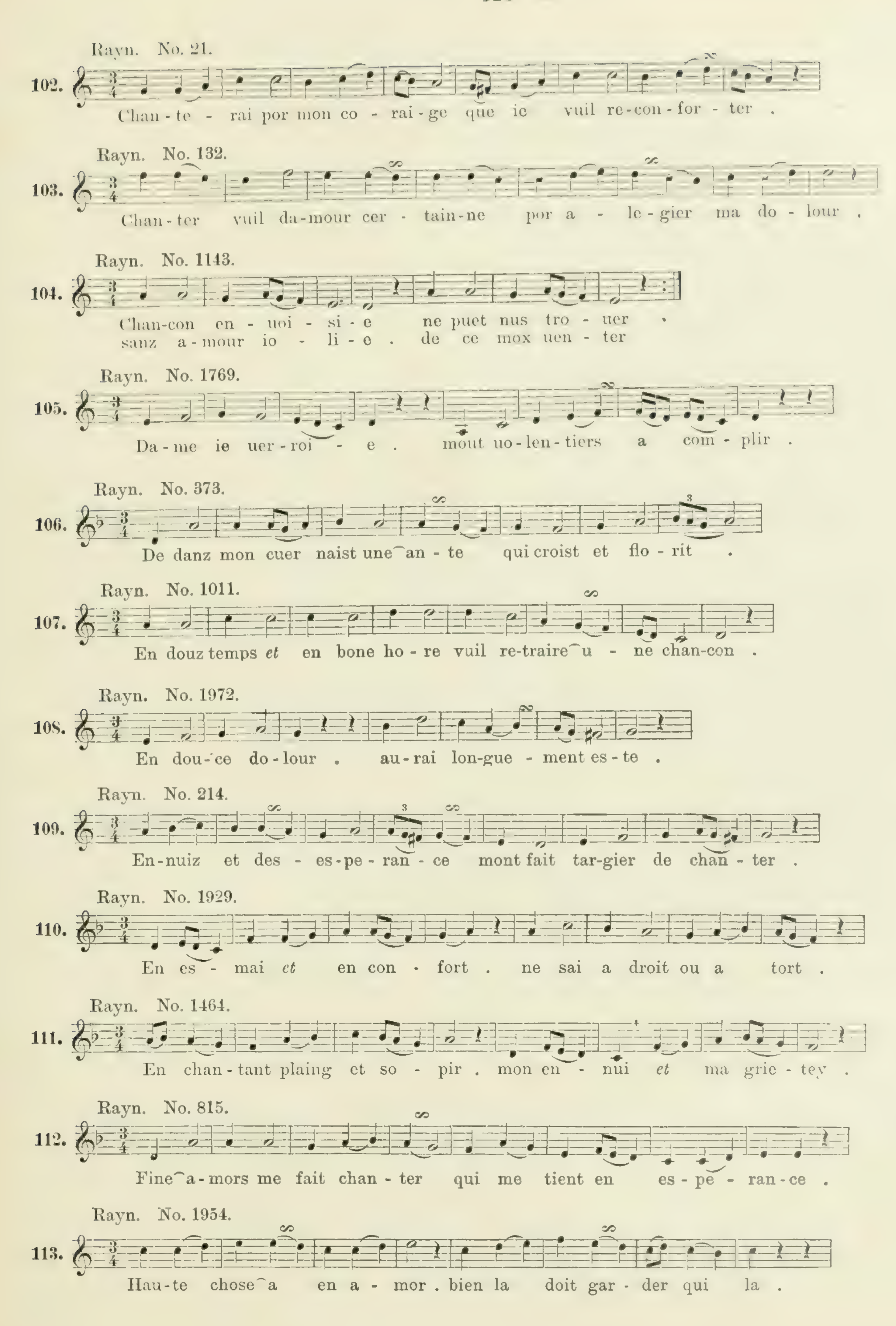
Ähnlich wie die lateinischen sind auch die französischen Motettentexte der Handschrift Montpellier zu lesen, welche im zweiten Modus rhythmisiert sind; wir lassen einige Anfänge folgen:

Lautrier mesbanoie | Et tout seus pensoie | A mon gre XVa.
Demenant grant ioie | Lautrier men aloie | Les un pre XVb.
Bien me sui aperceu | Que de vivre‿en ioie XXXIII.
Diex ou porrai-je trouver merci | XXXVa.
Che sont amouretes | qui me tiennent si XXXVb.
Voz ni dormires jamais | Vilains, tres chétif et las XLVIb.
Biau cuers renvoisies et douz | Tuit mi deduit sont en voz XLVIc.
Trois serors sor rive mer | chantent cler La, b und c.

[1] Den darauffolgenden Satz: „Dagegen ist für den französischen Versbau zu keiner Zeit Regel gewesen, was für diese Art lateinischer Verse wenigstens zunächst Grundsatz ist, daß regelmäßiger Wechsel zwischen betonten und tonlosen Silben stattfinde, daß zwischen zwei betonte Silben mindestens und höchstens eine tonlose trete . . .“, glauben wir aber in derselben Form nicht unterschreiben zu können, da wir gerade mit Hilfe der Melodien nachweisen werden, daß für die älteste abendländische Lyrik der modale Rhythmus ausschlaggebend gewesen ist, d. h. daß regelmäßiger Wechsel zwischen Hebung und Senkung bzw. Senkungen besteht, und daß die Hebungen durch die Taktikten der Melodie festgelegt werden, und zwar mit Ausnahme der letztbetonten Verssilbe unbekümmert um den Wortakzent. Der musikalische, taktmäßige Rhythmus ist in der altfranzösischen und mehr noch in der altprovenzalischen Lyrik bei dem engen Zusammengehen von Wort und Weise ein Hauptelement des Verses, so daß wir unter Versrhythmus überhaupt denjenigen verstehen können, welcher den rhythmischen Verhältnissen des gesungenen Liedes entspricht.

b) Die folgenden Übertragungen mögen **die musikalische Ausführung des zweiten Modus** erläutern:




Rayn. No. 21.
102.
Chan-te - rai por mon co - rai-ge que ie vuil re-con-for - ter .
Rayn. No. 132.
103.
Chan-ter vuil da-mour cer - tain-ne por a - le-gier ma do - lour .
Rayn. No. 1143.
104.
Chan-con en - uoi - si - e ne puet nus tro - uer .
sanz a-mour io - li - e . de ce mox uen - ter
Rayn. No. 1769.
105.
Da-me ie uer-roi - e . mout uo-len-tiers a com - plir .
Rayn. No. 373.
106.
De danz mon cuer naist une an - te qui croist et flo - rit .
Rayn. No. 1011.
107.
En douz temps et en bone ho - re vuil re-traire u - ne chan-con .
Rayn. No. 1972.
108.
En dou-ce do-lour . au-rai lon-gue - ment es-te .
Rayn. No. 214.
109.
En-nuiz et des - es-pe-ran - ce mont fait tar-gier de chan - ter .
Rayn. No. 1929.
110.
En es - mai et en con - fort . ne sai a droit ou a tort .
Rayn. No. 1464.
111.
En chan-tant plaing et so - pir . mon en - nui et ma grie-tey .
Rayn. No. 815.
112.
Fine a-mors me fait chan-ter qui me tient en es-pe - ran-ce .
Rayn. No. 1954.
113.
Hau-te chose a en a - mor . bien la doit gar-der qui la .

Rayn. No. 342.

114.

Wir könnten so die musikalischen Belege durch das ganze Alphabet hindurch weiterführen, doch müssen wir uns darauf beschränken, die musikalisch-rhythmische Lesung der folgenden Lieder der Originalnotierung entsprechend, nach der üblichen Weise darzustellen.

Rayn. No. 1470. Jai un joli souenir | qui en moi maint et repaire.
„ „ 253. Joliz cuers et souenance | et uolentez dacomplir.
„ „ 414. Jai souent damors chantey encor en chant.
„ „ 591. Il couient quen la chandoile | ait treble sustance.
„ „ 248. Je nai autre retenance | en amours fors de mon chant.
„ „ 1347. Je soloie‿estre‿enuoisiez | et amez et tenuz chiers.
„ „ 746. Lons desirs et longue‿atente | longuement ma fait doloir.
„ „ 1877. Li douz chans de loiseillon que jai oi | mesmuet de faire chancon.
„ „ 475. Lonc temps ai mon temps usey | et en folie musey.
„ „ 2025. Ma douce dame‿et amours | me font tant amer ma uie.
„ „ 672. Onques por esloingnement | ne mis ma dame‿en obli.
„ „ 467. Onc ne sorent mon pensey | li felon en mon uiuant.
„ „ 1224. Onques mais jor de ma uie | noi si grant mestier.
„ „ 1247. Or uoi je bien quil souuient | bone‿amour de mi.
„ „ 996. Pour ce se damer me dueil | si[i] ai ie grant confort.
„ „ 334. Phelippe je uos demant | dui ami de cuer uerai.
„ „ 333. Phelippe je uos demant | quest deuenue amors.
„ „ 187. Pansis damors vuil retraire | coment li miens cuers me moinne.
„ „ 2095. Qui plus aimme plus endure | plus a mestier de confort.
„ „ 2099. Qvant noif et grief et froidure | remaint o le temps felon.
„ „ 1559. Qvant li rossignoz joliz | chante sor la flour destey.
„ „ 838. Qvant uoi le temps bel et cler | ainz que soit noif ne gelee.
„ „ 2115. Qvant li temps torne‿a uerdure | au comencement deste.
„ „ 568. Qvant naist flor blanche‿et uermoille | que li arbre sunt rame.
„ „ 1453. Qvant uoi renuerdir | vergiers au douz mois de mai.
„ „ 1390. Qvant je uoi lerbe‿amatir | et le felon tens entrer.

Rayn. No. 172. Qvant li beax estez repaire | quarbre sont foilli.

„ „ 979. Qvant la flor de lespinete | uoi blanchoier conme lis.

„ „ 548. Qvant florist la pree | que li douz temps doit uenir.

„ „ 536. Qvant la saisons est passee | deste que yuers reuient.

„ „ 439. Qvant uoi fuille͞ et flor deste | et le douz tens reuenir.

„ „ 454. Qvant li noveax tens deste | se part de froidure.

„ „ 1515. Tant me plait a estre͞ amis | ma dame la ou ie pans.

„ „ 1002. Une chancon encor vuil | faire por moi conforter.

„ „ 510. Une dolour enniouse | ai dedanz mon cuer.

Wir fügen noch die Übertragungen der im zweiten Modus rhythmisierten, mensuriert notierten Refrains des Renart le Nouuel bei:

Paris, *B. N. 25566* fol. 164c. Couss. Adan de la Hale S. 381.

115. A - uoec te - le com-paig - ni - e doit on bien ioi - e me - ner .

fol. 165c. Couss. Adan de la Hale S. 220.

116. A-mours *et* ma da-me aus - si . ioin - tes mains uous proi mer - chi .

ibid.

117. Hon-nis soit . qui urais a - ma*n*s de - part .

fol. 166a.

118. Jai a - me *et* tous iours a - me - rai .

fol. 166c (cf. No. 116).

119. Da-me *et* a - mours li - e - ment vous fach de mon cors pre - sent .

fol. 166d (cf. No. 119).

120. Pi - ties et a - mours pour mi proi - ies ma da - me mer - chi .

ibid. Couss. Adan de la Hale S. 218.

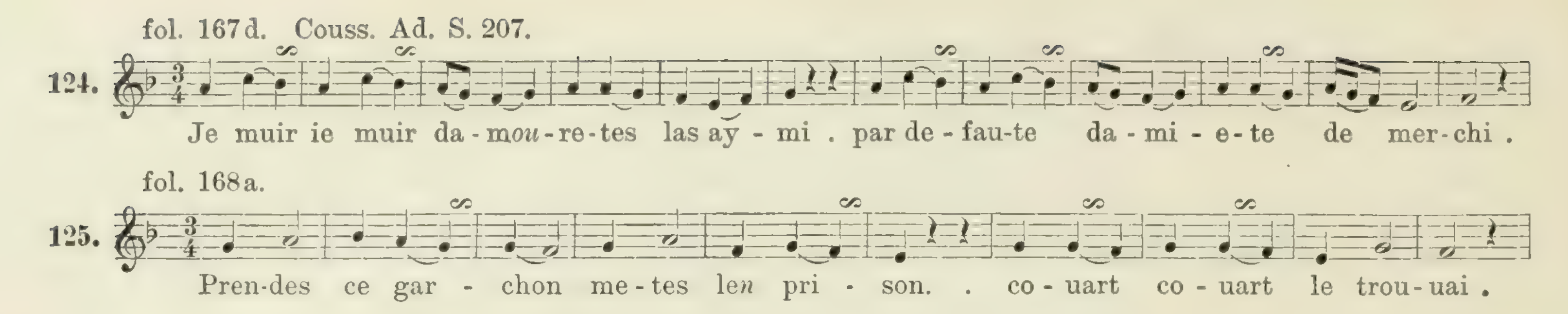
121. Da-me or sui tra - his par lo - coi - son de vos iex qui sont *pri* - ue lar - ron .

fol. 167b.

122. Ma - ris pour coi na - me - roi - e puis que vous a - mes .

ibid.

123. He diex qui men ga - ri - ra a-m*ours* mont nau - re .



c) Die spezifischen Eigentümlichkeiten des zweiten Modus.

Dieser zweite Modus als: ♩ ♩ ♩ | ♩ Pause | wurde in der mittelalterlichen Lyrik oft verwendet. Er eignete sich aber auch vorzüglich für Dichtungen in romanischer Sprache.

Betrachten wir z. B. gerade die älteste Pastorellenmelodie, die uns von Marcabru überliefert ist. Der erste Vers lautet: *Lautrier justuna sebissa;* mit der lautrechtlichen Betonung der gewöhnlichen Sprache wäre zu lesen:

Lautrier justuna sebissa.

Demgegenüber fallen die dynamischen Ikten der Melodie nach der Übertragung in No. 90* auf die Silben

Lautrier justuna sebissa,

also, mit Ausnahme der Reimsilbe, auf die unbetonten oder nebentonigen Silben; in diesem Falle stellt sich nun die kompensierende Wirkung des zweiten Modus ein. Die Tonsilben, welche in ihrer Eigenschaft als Trägerinnen des Worttones auch musikalisch naturgemäß auf die guten, hochtonigen Taktzeiten fallen sollten, unter dem Einfluß der musikalischen Gliederung aber auf unbetonte, schlechte Taktzeiten zu liegen kommen, werden dadurch gewissermaßen kompensiert, daß sie quantitativ doppelt so lange Zeitdauer erhalten, als die unrechtmäßig auf den Taktikten liegenden Nebentonsilben; auf diese Weise wird der unvermeidliche Widerspruch, welcher bei streng symmetrischer, taktmäßiger Gliederung und Unterordnung der gewöhnlichen Wortbetonung unter den taktmäßigen, modalen Rhythmus eintritt, wenn nicht ganz beseitigt, so doch wenigstens zum Teil auf dem natürlichsten Wege ausgeglichen.

Bekanntlich ist in den romanischen Sprachen weder die rein quantitative Silbenmessung der Antike noch die dynamische Akzentuierung der germanischen Sprachen für die Betonung der einzelnen Silben zu beobachten. Jedes französische Wort kann im Versinnern den Akzent auf der letzten oder vorletzten Silbe tragen, wobei auch tonlose Silben *(e muet)* auf eine Hebung (gute Taktzeit) fallen können. So finden wir das Wort amo[u]r[s] < lat. *amórem*, dessen normale Betonung amoúrs sein soll, in den oben angeführten Übertragungen in fünf verschiedenen Quantitäts- und Akzentuationswertungen; als:

amours in den Übertragungen No. 9*, 14*, 22*, 25*, 31*, 44*, 50*, 51*, 54*, 68*, 69*, 75* und 101*,

amours in No. 100*, 103*, 104*, 112*, 113* und 120*,

amours in No. 13*, 99*, 116*, 119* und 123*,

amours in No. 1*, 22*, 38*, 57*, 58*, 62*, 81* und 89*

und als amours in No. 63*.

Das zugehörige Zeitwort amer = *amare*, dessen normale Betonung amer sein sollte, begegnet uns

als amer in den Übertragungen No. 6*, 16*, 26*, 34*, 57*, 77*, 85* und 88*, als amer in No. 62*, als amer in No 71*, und als amer in No. 89*

chanson = *cantionem* ist belegt als in 104*, als in 107* und als und in andern Liedern.

Für das Zeitwort chanter haben wir die Wertungen:

chanter in No. 20*, 30*, 51*, 54*, 59* und 63*,

chanter in No. 103*, chanter in No. 52*, chanter in No. 109, chanter in No. 112* und chanter in No. 25* zu verzeichnen.

Dieselbe Freiheit in der Silbenwertung finden wir bei Wörtern mit weiblicher Endung, wie z. B. dame als:

dame in No. 19*, 36*, 56*, 67*, 76*, 78* und 83*, dame in No. 41* und 80*, dame in No. 62* und 105*, dame in No. 120*, ferner mit Vokalverschleifung als: dam(e) in No. 65* und als dam(e) in No. 94*, 116*, 119* und 121*. Das Wort joie ist ebenfalls als joie in No. 30*, 70* und 76*, als joie in No. 39*, 62*, 67* und 69*, und als joie in No. 115* belegt.

Wenn wir nun gar noch feststellen können, daß in einer Zeile das Wort *amors* zuerst als amors und gleich darauf als amors auftritt (cf. Übertragung No. 22*) und daß ähnliche Fälle bei Betrachtung sämtlicher Strophen fast in jedem Lied vorkommen, so ergibt sich hieraus die Bestätigung der Tatsache, daß schon in der ältesten französischen Lyrik sowohl die betonten Stammsilben als auch die wortnebentonigen und die unbetonten, stummen Endungssilben ohne Unterschied auf eine Hebung (gute Taktzeit) oder auf eine Senkung (schlechte Taktzeit) fallen können. Da in der französischen Verskunst, im Anschluß an die schwebende Betonung[1] der gesprochenen Rede die scharfen, dynamischen Betonungen prinzipiell vermieden werden, so werden wir zu dem Ergebnis geführt, daß der zuletzt behandelte **zweite Modus** eigentlich den **echt romanischen Rhythmus** repräsentiert, weil er, und er allein dadurch in der Betonung der einzelnen Wörter, bei der Wertung des Worttons und des Wortnebentons in der Kadenz der Verse das Gleichgewicht herstellt und sichert, so daß die ihrer Natur nach dynamisch — qualitativ stärkeren rhythmischen Ikten oder Hebungen auf den guten Taktzeiten nur eine Zeiteinheit *(Brevis)* auszufüllen haben, während die Senkungen auf den schlechten Taktzeiten dadurch kompensiert werden, daß sie quantitativ doppelt so lang gemessen werden *(Longa)* als die Hebungen.

Die eigene Quantität der Silben kommt dabei nicht in Betracht, wie auch Tobler a. a. O. S. 1 schreibt: „Zunächst ist nach dem Gesagten festzuhalten, daß für den französischen Vers nur die Zahl und unter Umständen die Betonung der Silben in Betracht kommt, niemals

[1] Daß für die französische Sprache die schwere dynamische Betonung der Endsilben, wie sie in den meisten nichtromanischen Ländern üblich ist, der Spracheigentümlichkeit nicht entspricht, geht schon daraus hervor, daß z. B. im Verse das Wort *amours* oder irgend ein anderes ebensowohl ámours als amoúrs betont werden kann, was unmöglich wäre, wenn die französische Betonungsregel die dynamische oder gar noch die chromatisch-quantitative Hervorhebung der letzten Silbe verlangte. Gerade wegen dieser mehr gleichförmigen Wertung und Betonung der Silben des Französischen glauben wir den Ausdruck: schwebende Betonung hier gebrauchen zu dürfen.

dagegen die Quantität: *embrasse* mit (a) und *entasse* mit a. *chasse* (a) und *chasse* (a) gelten für das Versmaß vollkommen gleich.“

Haben wir also einen Vers vor uns, wie z. B.

amours et ma dame aussi
jointes mains vous proi merchi,

so gehen wir bei der Bestimmung der rhythmischen Lesung desselben folgendermaßen vor:

Von der betonten Endsilbe ausgehend, setzen wir zuerst rückwärts die Hebungsakzente ein, um die einzelnen musikalischen Takte abzugrenzen:

A'mours | et 'ma | 'dame‿aus'si ‖ 'jointes | 'mains vous | 'proi mer'chi.

Die mensurierte Schreibweise der zugehörigen Melodie weist nun auf den Hebungen regelmäßig die kürzeren Noten (Breves) und auf den Senkungen die doppelt so langen Noten (Longae) auf, wir haben also einen zweiten Modus vor uns und die Übertragung in moderne Noten muß so ausgeführt werden, wie wir es in der Übertragung No. 116* getan haben[1].

Vergleicht man nun die rhythmische Struktur eines solchen zweiten Modus mit der eines auftaktigen ersten, so wird in Zukunft wohl schwerlich jemand versuchen, diese beiden fundamental verschiedenen Rhythmen als identisch zu bezeichnen. Im ersten Modus haben wir das Schema (⏑) | ⏊ ⏑ | ⏊ ⏑ | ⏊ ⏑ | ⏊ Pause |, also eine doppelt lange Hebung; im zweiten Modus hingegen | ⏑́ – | ⏑́ – | ⏑́ – | ⏊ (–) |, also eine kurze Hebung und die kompensierende, gedehnte Senkung. Wir glauben, die charakteristische Verschiedenheit dieser zwei Modi am besten durch ein geeignetes Beispiel veranschaulichen zu können. Wir wählen das als No. 51* übertragene Lied, welches mit Übertr. No. 53* die Melodie gemein hat:

Amours qui seit bien enchanter. Rayn. 851.

Die rhythmische Gliederung dieses Verses ist durch die mensurierte Schreibweise (Handschrift Paris, *B. N. fr. 22928* fol. 39a) vorgeschrieben als:

a|mours qui | seit bien | enchan|ter;

setzen wir die Noten ein, so erhalten wir die Übertragung eines regelmäßigen ersten Modus mit Auftakt:

126a. A-mours qui seit bien en - chan - ter .

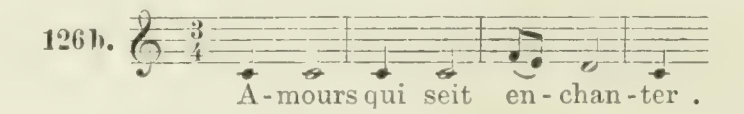
Nehmen wir jetzt an, daß der Vers statt acht nur sieben Silben zählte, und zwar durch Unterdrückung des Wortes *bien.* Wir hätten dann den Vers

Amours qui seit enchanter,

dessen rhythmische Lesung von der betonten Endsilbe aus rückwärts bestimmt gegenüber der Lesung des Achtsilbers folgende Verschiebung der Hebungen aufweisen würde:

amours qui seit enchan ter

und demgemäß wäre jetzt die Übertragung in moderne Noten im zweiten Modus als



auszuführen.

[1] Wie wir bei der Bestimmung des Rhythmus vorzugehen hätten, wenn wir an Stelle der mensurierten Schreibweise eine gewöhnliche Quadratnotation oder gar keine Musik vor uns hätten, werden wir im folgenden Abschnitte zu betrachten haben.

Im ersten Falle (Achtsilber = auftaktiger erster Modus) liegen die gedehnten Hebungen auf den Silben *[a]mours, seit, en[chan]ter*, im zweiten Falle jedoch (Siebensilber im zweiten Modus) liegen auf denselben Silben *[a]mours* und *seit* die gedehnten Senkungen, während sich die kurzen Hebungen auf *a[mours] qui, en[chan]ter* finden, also das Gegenteil des ersten.

Einen typischen Fall für die verschiedene modale Lesung einer identischen Wortfolge liefert uns das Lied: *Lonc tens ai mon tens use*, welches wir bereits als Notenbeispiel 23 (s. oben S. 74) angeführt haben. Aus der mensurierten Schreibweise der Handschrift Paris, *B. N. 846* ergibt sich der Rhythmus als:

Lonc tens ai mon tens u se et en foli e mu se,

also ein echter zweiter Modus, dessen Übertragung in moderne Noten entsprechend als

127a. Lonc temps ai mon tens u - sey et en fo - li - e mu - sey

auszuführen ist. In der Handschrift Montpellier fol. 252v° steht (nach Couss. A. H. 31) ein *motet* über dem Tenor *In saeculum*, welches mit denselben Worten anfängt, jedoch im ersten Modus rhythmisiert ist:

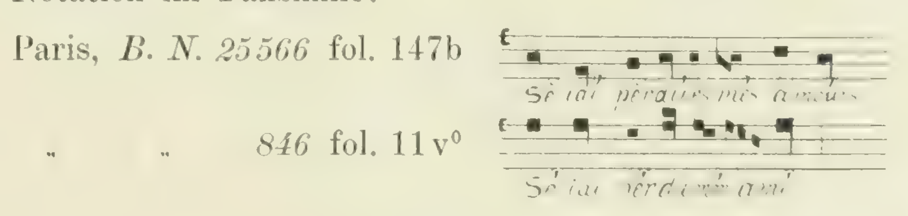
Lonc tens ai mon cuer as sis en bien a mer.

Durch die Übertragung erhalten wir die Melodie

127b. Lonc tens ai mon cuer as - sis en bien a - mer -

Den kurzen Hebungen und den gedehnten Senkungen des Beispiels 127*a stehen die langen Hebungen und die kurzen Senkungen des Beispiels 127*b gegenüber. Auch hier haben wir also den untrüglichsten Beweis für die Vernachlässigung der Quantität bei den modal rhythmisierten mittelalterlichen Dichtungen.

Noch frappanter ist das folgende Beispiel, in welchem zwei fast gleichlautende Verse einmal im auftaktigen ersten, das andere Mal im volltaktigen zweiten Modus zu lesen sind. Wir geben hier die Notation im Faksimile:



Dieser Schreibweise entspricht der Rhythmus *se* | *j'ai per*|*dues* | *mes a mours*

für den ersten (cf. Übertragung No. 50*) und | *se j'ai per-du* | *mon a mi*

für den zweiten Vers. Dies Beispiel ist geradezu drastisch für die Unterscheidung des auftaktigen ersten (= betonte Länge) vom zweiten Modus (= betonte Kürze).

Als Schlußfolgerung dieser Untersuchung über die zweiteiligen Modi finden wir das Gesetz:

Fallen in einem zweiteiligen Modus die Hebungsikten auf die *Longae* und gleichzeitig auf die Tonsilben, so bedeutet das für den Rhythmus den ersten Modus = betonte Länge und unbetonte Kürze ( ) Pause **; fallen die Hebungen mit den**

Breves **auf Wortnebenton- oder tonlosen Silben zusammen, so haben wir rhythmisch den zweiten Modus – betonte Kürze und unbetonte Länge** ⏑́ – ⏑́ – ⏑́ – ⏑́ Pause .

Die bis jetzt besprochenen Rhythmen, nämlich

I. der volltaktige erste Modus, dargestellt durch die Norm | –́ ⏑ | –́ ⏑ | –́ ⏑ | –́ |
Ia. „ auftaktige „ „ „ „ „ „ ⏑ | –́ ⏑ | –́ ⏑ | –́ ⏑ | –́
II. „ zweite „ „ „ „ „ „ ⏑́ – ⏑́ – ⏑́ – ⏑́

sind die gebräuchlichsten zweiteiligen Modi der mittelalterlichen Rhythmik. Wir bezeichnen sie als zweiteilig, weil metrisch in einer jeden dieser Modusformeln, d. h. innerhalb eines Taktes, von einer Hebung zur andern zwei und nur zwei Textsilben stehen dürfen, auf welche allerdings beliebig viel Noten gesungen werden können. Jedes Glied kann musikalisch in mehrere kleinere Notenwerte aufgelöst werden, mit der Einschränkung jedoch, daß dieselben die Zeitdauer nicht überschreiten, welche ihnen durch ihre Stellung im Modus angewiesen ist.

IIIa. Die dreiteiligen Modi mit zwei Senkungen zwischen je zwei Hebungen.

Wenn wir bereits mit der Feststellung der Modi und besonders des zweiten Modus den Romanisten und mittelalterlichen Philologen eine bis jetzt unbekannte Rhythmik nachgewiesen haben, so wird die folgende Untersuchung über die dreiteiligen Modi, in welchen zwischen je zwei Hebungen zwei Senkungen liegen, das Interesse der Gelehrten wohl in noch höherem Maße auf sich lenken.

Nachdem nämlich der Begründer der romanischen Philologie, Friedrich Diez, sich in seiner *„Poesie der Troubadours“* (S. 73) dahin geäußert hatte, daß die romanische Poesie nur jambische und trochäische Verse kennt, unter Ausschluß der daktylischen und anapästischen, ist diese Ansicht von seinen Nachfolgern unverändert aufgenommen und fortgepflanzt worden. Daher kommt es, daß die bis heute allgemein verbreiteten Ansichten über die rhythmische Behandlung der romanischen Verse den Grundsätzen widersprechen, welche uns die mensurierten Schreibweisen der gleichzeitigen mittelalterlichen Melodien überliefert haben.

Die Annahme, daß man allgemein nur jambische und trochäische Maße für die Troubadourpoesien annimmt, erweist sich nach den dreiteilig mensurierten Notierungen zahlreicher Melodien als unzutreffend; wir haben bereits oben S. 61, Beispiel 14 die Wünsche des Pistoleta in zwei verschiedenen Notationen angeführt und bringen dasselbe Beispiel an dieser Stelle noch einmal:



Aus der Lesart β ergibt sich der Rhythmus:

Quar eusse | ie cent mil|e mars dar|gent || et autre|tant de fin | or et fust | rox

indem wir auch hier, wie bisher, die Notenzeichen Longa und Brevis durch die entsprechenden prosodischen Zeichen – und ⏑ ersetzen und die Hebungsikten durch den Akzent anzeichnen.

Wir haben hier einen echt dreiteiligen, daktylischen Rhythmus vor uns, genau so, wie er uns durch den Konsens der Traktate[1] als dritter Modus nachgewiesen wird.

[1] Die Discantus positio vulgaris (Couss., Scr. I 96) sagt: *Tertius (Modus) ex una longa et duabus brevibus.* Paradigma: *O natio nefandi generis.* Franco von Cöln zitiert das Paradigma: *Eximie pater et regie,*

In Beispiel 17 S. 62 haben wir ein anderes Beispiel für denselben dritten Modus besprochen, das wir auch hier wiederholen wollen:



und dessen rhythmische Lesung durch die Variante β als

Mout mabelist lamouros pensement qui soutilment a mon cuer assailli

deutlich und unanfechtbar vorgeschrieben ist.

Mit demselben Anfang *Mout (Trop) mabelist* finden sich in der Handschrift Paris, *Bibl. Nat. fr. 846* fol. 84b und 139d zwei Lieder, deren mensurierte Schreibung den daktylischen, dritten Modus ebenso kategorisch verlangen; wir führen sie zuerst in der Originalnotation an:

Paris, *Bibl. Nat. fr. 846* fol. 84b — Mout mabe - lit li chāz des oiseillons

„ „ „ „ *846* „ 139d — Trop mabe - lit qant ioi au point dou ior

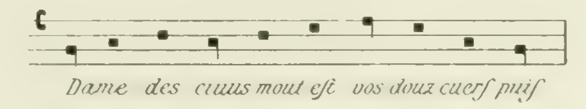
Durch Einsetzung der prosodischen Zeichen an Stelle der Noten erhalten wir den Rhythmus des dritten Modus, als

Mout mabelit li chanz des oiseillons und

Trop mabelit quant ioi au point dou ior

also echte dreiteilige, daktylische Reihen.

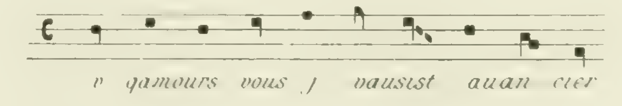
Hierhin gehören auch die drei oben S. 86f. angeführten Lieder



aus der Handschrift Roi fol. 113b, dessen Rhythmus ebenfalls im dritten Modus als:

Dame des | *ciuus mout est* | *uos douz cuers* | *puis*

gegeben ist, ebenso wie der Vers

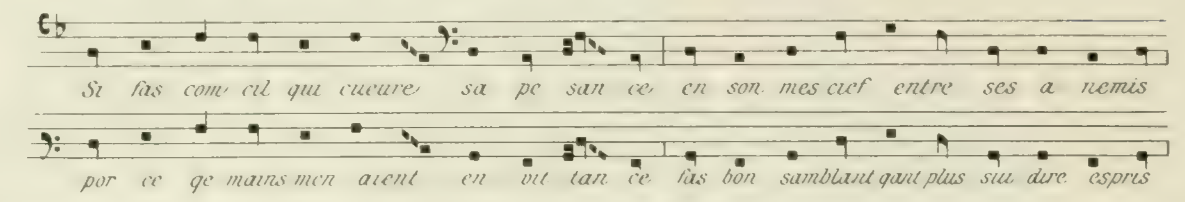


aus dem Jeu parti

Adan se vous amiés loiaument

welches in Montpellier fol. 99 als Motetus über dem Tenor *Aptatur* in derselben mensurierten Schreibweise als: *eximie pater egregie* überliefert ist. Aristoteles gebraucht a. a. O. S. 280 das Paradigma: *O maria beata genitrix.* Der Anonymus III bringt S. 324a einen Neunsilber, dessen Penultima gedehnt ist: *O beata virgo Maria,* musikalisch befinden sich aber richtig zwei Noten auf der Silbe *ri.* Bei Robert de Handlo finden wir das Beispiel: *Quid miraris partum virgineum.* Die anderen Theoretiker begnügen sich mit der oben angeführten Definition der Discantus positio vulgaris: *Tertius modus procedit ex (una) longa et duabus brevibus.* Vgl. Übertr. 171*—176*.

(Rayn. No. 703) und die Chanson des Hugues de Bregi, Rayn. No. 238:

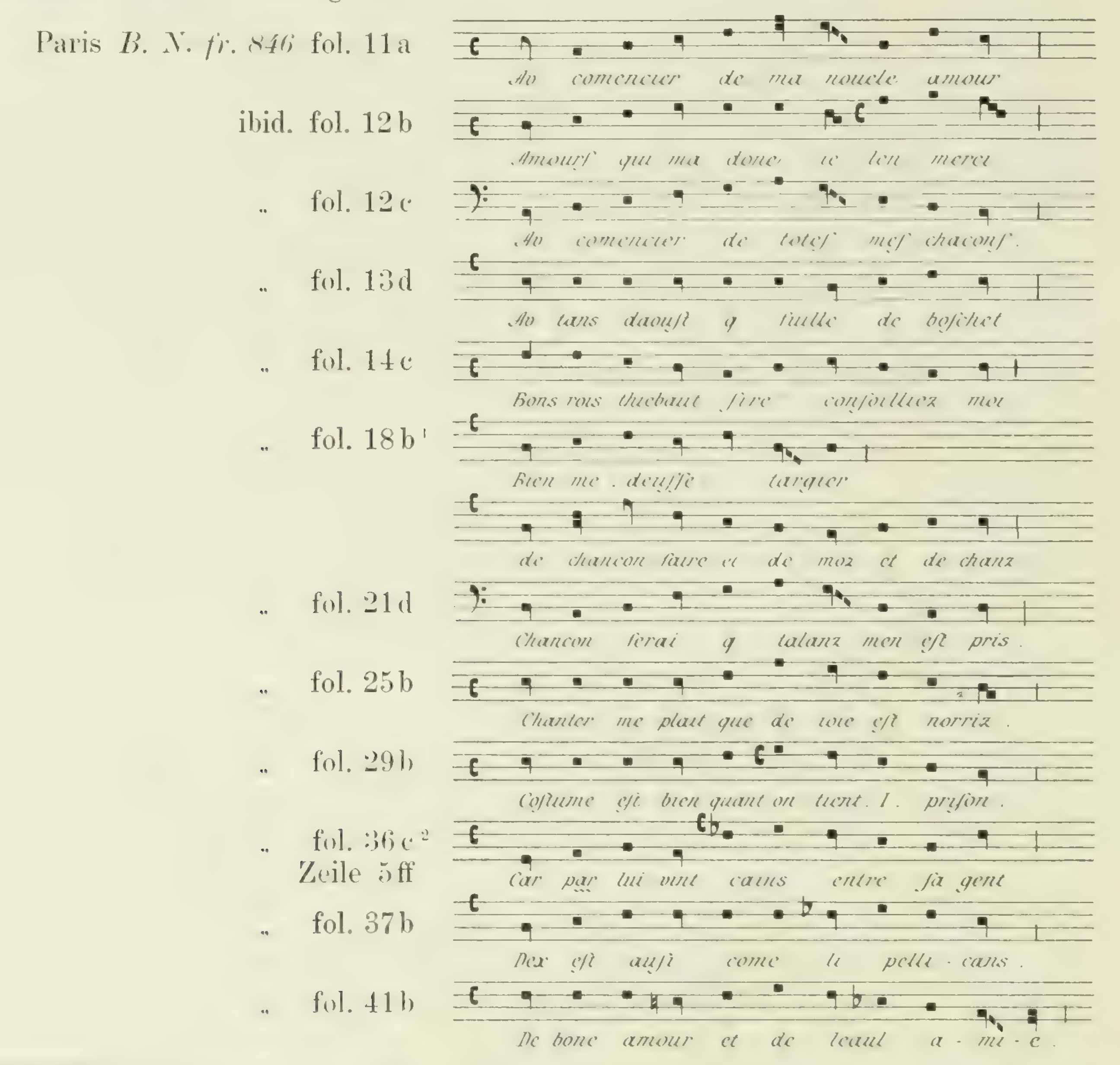


deren rhythmische Gliederung nach der Frankfurter Version deutlich dreiteilig, im dritten Modus ist; wir führen die rhythmische Übertragung für die ersten vier Verse aus:

Si fas com cil qui cueure sa pesance por ce que mains men aient en vittance

en son mes cief entre ses anemis fas bon samblant qant plus sui dire espris

Um auch den skeptischsten Leser von der Anwendung und Verbreitung des dritten, daktylischen Modus in der altfranzösischen Lyrik zu überzeugen, werden wir noch eine Anzahl Belege zuerst in der handschriftlichen Originalnotation, dann in der entsprechenden rhythmischen Lesung anführen, bevor wir an die Frage herantreten, wie dieser dreiteilige Rhythmus in modernen Noten wiederzugeben ist.



[1] Aus Versehen hat der Kopist im ersten Vers die Unterscheidung von Longa und Brevis unterlassen, wir setzen die Longae genau der Wiederholung in Vers 3 entsprechend ein (s. auch oben S. 122 Anm. 1a).

[2] Im ganzen Aufgesang fehlen die Longae; im Abgesang, dessen Anfang wir hier zitieren, ist der dritte Modus korrekt durchgeführt.

Das sind Beweisstücke, über welche die Gelehrten, die nur zweiteilige, jambische oder trochäische oder gar keine bestimmten Rhythmen für die Troubadours- und Trouvereslyrik annehmen, nicht leicht hinwegkommen werden. Gern hätten wir die Anführung der so deutlich im dritten Modus notierten Melodien nicht nur bis zum vierten Buchstaben, sondern durch das ganze Alphabet hindurch fortgesetzt, jedoch müssen wir uns darauf beschränken, die rhythmische Gliederung sämtlicher in der Handschrift Paris, *Bibl. Nat. fr. 846* einem dreiteiligen Modus angehörigen Lieder[1] in derselben Art und Weise durchzuführen, wie wir es bisher getan haben.

Wir beginnen mit den Liedern, deren Melodien wir soeben kennen gelernt haben, und lassen die andern unmittelbar auf dieselben folgen:

fol. 11 a	Av comencier de ma nouele ⁀ amour	Rayn. No.	1960
„ 12 b	Amours qui ma done ie len merci	„ „	1062
„ 12 c	Av comencier de totes mes chansons	„ „	1906
„ 13 d	Av tans daoust que fuille de boschet	„ „	960
„ 14 c	Bons rois thiebaut sire consoilliez moi	„ „	1666
„ 18 b	Bien me deusse targier		
	de chancon faire⁀et de moz et de chanz	„ „	1314
„ 21 d	Chancon ferai que talanz men est pris	„ „	1596
„ 25 b	Chanter me plait que de ioie⁀est norriz	„ „	1572
„ 29 b	Costume⁀est bien quant on tient I. prison	„ „	1880
„ 36 c	Car par lui vint caius entre sa gent	„ „	1181
„ 37 b	Dex est ausi comme li pellicans	„ „	273
„ 41 b	De bone⁀amour et de leaul amie	„ „	1102
„ 3 b	Au renouel de la doucor deste	„ „	437
„ 4 d*	A vous amours plus qua nule⁀autre gent	„ „	679
„ 8 d*	Amours qui ma du tout en sa baillie	„ „	1110
„ 9 b*	Au nouiau temps que yuers se debrise	„ „	1619
„ 12 a*	Amours me done⁀achoison de chanter	„ „	786
„ 12 c*	Avcune gent ont dit par felonie	„ „	1154

[1] Ein * hinter der Folienzahl bedeutet hier, daß entweder der Modus des ersten Verses durch Analogie nach einem folgenden Vers bestimmt ist oder daß der Modus – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – Besonderheiten in der Gliederung aufweist, z. B. Verbindungen mit anderen Modi, worüber wir unten zu handeln haben werden. Das hier aufgestellte Verzeichnis gibt also die rhythmische Norm an, so wie sie der Veranstalter der Handschrift Paris, *Bibl. Nat. fr. 846* aufgefaßt hat und ausgeführt wissen wollte. Wir müssen hier vorwegnehmen, was wir auf einer nächsten Seite ausführlicher behandeln werden, daß nämlich in der Formel | – ⏑ ⏑ | die zweite Kürze doppelt so lang zu messen ist als die erste, so daß wir folgende Dauerwerte für jeden Modusfuß = Takt einzusetzen haben: | – ⏑ ⏑ | = 3 + 1 + 2 Zeiteinheiten, oder durch Noten dargestellt: ▪▪▪ = 𝅗𝅥. ♩ 𝅗𝅥 resp. ♩. ♪ ♩

fol. 20b* Biau mest dou tans deste qui renuerdoie — Rayn. No. 1755
„ 20d* Bien doi chanter quant dire le me doigne — „ „ 116
„ 23c* Cvens ie uos part un ieu par ahaitie — „ „ 1097
„ 24b* Chanter me fait ce dont ie crien morir — „ „ 1429
„ 30c Coment quamors me destroingne‿et trauaut — „ „ 398
„ 33a* Douce dame tout autre pansement — „ „ 714
„ 33c* De grant ioie me sui touz esmeuz — „ „ 2126
„ 34b* Dame‿ensinc est quil men couient aler — „ „ 757
„ 35b Dame len dit que len muert bien de ioie — „ „ 1727
„ 35d De grant trauail et de petit esploit — „ „ 1843
„ 37a Dame merci une rien uos demant — „ „ 335
„ 38a De bone‿amour uient seance‿et beautez — „ „ 407
„ 39b* Desconfortez ploins de dolour et dire — „ „ 1498
„ 41d* Damours uient ioie‿et honors ausiment — „ „ 663
„ 42c* Desconfortez et de ioie partiz — „ „ 1073
„ 43d Dites seignor que deuroit on iugier — „ „ 1283
„ 44c Dex conmont mort norrices et enfant — „ „ 341
„ 44d Devers chasteluilain / me uient la robe‿au main — „ „ 123
„ 45b De la procession / au bon abbe poincon — „ „ 1881
(44d und 45b: Melodie identisch)
„ 45d* Dex saut ma dame‿et doint honor et ioie — „ „ 1735
„ 46d* En chantant vuil ma dolour descouvrir — „ „ 1397
„ 47b* Empereres ne rois nont nul pooir — „ „ 1811
„ 48c* Encor ferai une chancon perdue — „ „ 2071
„ 49a* Ensi com cil qui cueure sa pesance (ob. S. 87 u. 134) — „ „ 238
„ 51d* Enz ou cuer mest entree finement — „ „ 675
„ 53c* Fuille ne flors ne uaut riens en chantant — „ „ 324
„ 58a* Je ne puis pas bien metre‿en non chaloir — „ „ 1800
„ 62a Je chantasse uolentiers liement — „ „ 700
„ 62c* Ja nuns hons pris ne dira sa raison — „ „ 1891

fol. 65a*	Joie damors que iai tant desiree	Rayn.	No.	506
„ 67d*	Josasse bien iurer na pas lonc temps	„	„	285
„ 70a*	Li douz pensers et li douz souenirs	„	„	1469
„ 74d	Lautrier auint en cel autre pais	„	„	1571
„ 75c	Li iolis mais ne la flors qui blanchoie	„	„	1692
„ 76a	Li tres douz temps ne la saisons nouele	„	„	601
„ 77b*	Leaus desirs et pensee iolie	„	„	1172
„ 79b	Li ioliz maus que ie sent ne doit mie	„	„	1186
„ 80d*	Mi grant desir et tuit mi grief torment	„	„	741
„ 81d*	Mout ai este longuement esbahiz	„	„	1536
„ 82b*	Merci clamanz de mon fol errement	„	„	671
„ 82d*	Mout mest bele la douce conmencence	„	„	209
„ 83c	Mout longuement aurai dolour ahue	„	„	2065
„ 86c	Ne me sont pas achoison de chanter	„	„	787
„ 88b*	Neant plus que droiz puet estre sanz raison	„	„	1892
„ 88d*	Nouele‿amors qui mest ou cuer entree	„	„	513
„ 90c*	Oimi amors si dure departie	„	„	1125
„ 91c	Onques damors noi nule si grief poinne	„	„	138
„ 92d*	Outrecuidiez et ma fole pensee	„	„	542
„ 93a*	On uoit souent en chantant amenrir	„	„	1391
„ 96d	Par deu sire de champagne‿et de brie	„	„	1111
„ 97c*	Par quel forfait et par quel mesprison	„	„	1872
„ 99c	Pluie ne uenz gelee ne froidure	„	„	2105
„ 99d*	Par grant franchise me couient chanter	„	„	782
„ 100c	Pansis damors ioianz et corrouciez	„	„	1345
„ 100d*	Pvis quen moi a recoure seignorie	„	„	1208
„ 101b*	Pvisquil mestuet de ma dolour chanter	„	„	805
„ 101d*	Pour la moillor conques formast nature	„	„	2108
„ 103a*	Pvis quen chantant couient que me deport	„	„	1931
„ 104c*	Pvisque li maux quamours me fait sentir	„	„	1457
„ 107a	Quant fine‿amors me prie que ie chant	„	„	306

fol. 109b*	Qvant flors et glaiz et uerdure sesloingne	Rayn. No.	1779
„ 110b	Qvant lerbe muert et uoi fuille cheoir	„ „	1795
„ 111c*	Qvant bone dame⁀et fine⁀amour me prie	„ „	1198
„ 112d*	Qvant ie plus sui en paour de ma uie	„ „	1227
„ 114d	Qvant uoi este et le tens reuenir	„ „	1450
„ 115a*	Qvant uoi le tens felon rasoagier	„ „	1297
„ 117d*	Qvant uoi yuer et froidure⁀aparoir	„ „	1784
„ 122b*	Qvant uoi le tens en froidure changier	„ „	1262
„ 123b	Qvi seit porquoi amors a non amors	„ „	-
„ 124b*	Qvant uoi paroir la fuille⁀en la ramee	„ „	550
„ 126c*	Rois thiebaut sire⁀en chantant responnez	„ „	943
„ 127b	Seignor sachiez qui or ne sen ira	„ „	6
„ 131a*	Sonques nuls hons por dure departie	„ „	1126
„ 131d	Se ualors uient de mener bone uie	„ „	1218
„ 134b	Tant me mene force de seignorage	„ „	42
„ 135a	Tant ai damors quen chantant mestuet plaindre	„ „	130

Schon aus dieser Handschrift allein haben wir also an die hundert Belege für Lieder, welche in einem dreiteiligen Rhythmus, mit zwei Senkungen zwischen je zwei Hebungen gesungen wurden. Die mensural notierten Handschriften von Bamberg, Montpellier, Paris und Darmstadt (Fragm.) enthalten ihrerseits zahlreiche Motetten, die in demselben dritten Modus rhythmisiert sind. Aus Montpellier führen wir (nach Couss. A. H.) folgende Liedanfänge an:

Couss. No. 4a	L'estat du monde⁀et la uie	va empirant chascun jour
„ „ 5a	Conditio naturae defuit	In filio quem virgo genuit (s. ob. S. 132 Anm. 1).
„ „ 5b	O natio nephandi generis	Cur gratiae donis abuteris
„ „ 8a	O Maria virgo davidica	Virginum flos vitae spes unica.

„ „ 13a Salve virgo nobilis | Maria | Virgo venerabilis et pia.

„ „ 13b Verbum caro factum est, et habitabit in nobis.

„ „ 17a Ave Virgo regia mater clemencie.

„ „ 18a Psallat chorus in novo carmine, Organico cum modulamine.

„ „ 18b Eximie pater egregie, Rector pie doctor egregie.

„ „ 26a He Mere Diu regardez men pitie, Qui vos servanz gardes danemitie.

„ „ 26b La Virge Marie loial est amie.

„ „ 30a Quant se depart la uerdure des chans.

Couss. No. 36b Li douz penser qui me vient de celi.

" " 43b Certes mout est bone vie, destre en bone compaignie.

" " 44a Joliement en douce desiree qui tant ma souspris.

" " 44b Quant voi la florete naistre en la pre(e) et joi laloete a la matinee.

" " 44c Je sui joliete sadete pleisans, joine pucelete nai pas quinze ans.

" " 47b Par un matin me leva por deduire et por moi alegier.

Es wird dem Leser schon aufgefallen sein, daß die angeführten Belegstellen für den dreiteiligen Rhythmus fast ausnahmslos Zehnsilber sind; es ist auch in der Tat die natürlichste, einfachste Lösung, weil auf diese Art der ganze Vers, welcher meist einen in sich abgeschlossenen Gedanken enthält, auch musikalisch, schön fließend in eine viertaktige Periode untergebracht werden konnte. Wenn wir nun sehen, eine wie bedeutende Rolle die dreiteiligen Metra in den Hexametern und Distichen der klassischen Dichtkunst gespielt haben, braucht uns die Feststellung nicht zu befremden, daß die dreiteiligen Modi auch in der mittelalterlichen Rhythmik ihren Einfluß geltend gemacht haben und daß die lyrischen Zehnsilber im Prinzip dreiteilig rhythmisiert wurden.

Eine Ausnahme von dieser Regel bilden die scheinbaren Zehnsilber, welche nach der fünften Silbe eine Cäsur haben, so daß der Vers in zwei Fünfsilber zerlegt wird, ähnlich wie in den Liedern:

A enuiz sent mal ‖ *qui ne la apris* (Rayn. No. 1521).

Das folgende Beispiel ist auch in einem zweiteiligen Modus rhythmisiert und als eine Summe von zwei Fünfsilbern aufzufassen:

A lentrant deste ‖ *que li tans comence.*

Auffallend ist, daß sich unter den Refrains des Renart le Nouuel mehrere Zehnsilber im auftaktigen ersten Modus, also zweiteilig rhythmisiert finden; wir haben dieselben als No. 69*, 79*, 80*, 82*, 85*, 86* und 89* übertragen und dabei regelmäßig 5- resp. 6taktige musikalische Perioden erhalten. Wir bemerken zugleich, daß einzelne dieser zweiteilig rhythmisierten Refrain-Zehnsilber durchaus cäsurlos konstruiert sind und daß die übliche Sinnespause nach der vierten Silbe fehlt.

Die betreffenden Zehnsilber des Renart le Nouuel lauten:

69*	Nus	na joi-	e sil	nai-me	par a	mour.	(4 + 6 Silben)
79*	E	diex, si	tres douc	non a	en a	mi.	(6 + 4 Silben)
80*	A	boine	da - me	loiaus	sui do	nes.	
82*	He	amou-	re-tes	mocir-	res vous	donc.	
85*	Dont	vient li	maus da-	mer ki	mochir-	ra.	(6 + 4 Silben)
86*	Ja	ne lai-	rai pour	mon ma-	ri a	dire.	(4 + 6 Silben)
	li	miens a-	mis jut	anuit	auoec	moi.	(4 + 6 Silben)
89*		De tout mon	cuer boine‿	amour	servi-	rai.	(4 + 6 Silben)
		amer me	fait et	douner	canque	jai.	(4 + 6 Silben)

In der Handschrift Montpellier fol. 275v° befindet sich ebenfalls eine durchweg im auftaktigen ersten Modus fünftaktig periodisierte Motette in Zehnsilbern:

Je nen puis mais se je ne chant souent | Car en mon cuer na se tristece non
Amours massaut nuit et jour si griement | Que n'ai espoir confort ne garison.

(Nach Coussemaker, A. H. No. XXXIV.)

Im Notenbeispiel 11 (oben S. 59) haben wir festgestellt, daß zu dem Descorttext *Qui la ve* des Aimeric de Peguillan zwei voneinander unabhängige Melodien überliefert sind: derselbe Fall kehrt u. a. wieder bei dem Liede *Si j'ai chanté sans guerredon avoir* (Rayn. No. 1789), welches in vier Handschriften dem Robert du Chastel zugeschrieben ist.

In den Handschriften (Rayn.) Pa 262, Pb[4] 128, Pb[5] 130, Pb[8] 86, Pb[14] 112, Pb[17] 178 und S[1] 23 stimmen die Lesarten der Melodie wesentlich überein. In Pb[5] (Paris 846) fol. 130c ist die Melodie in einer zweifelhaften, inkonsequenten und daher unbestimmten Notenschrift aufgezeichnet, aus welcher wir nur schließen können, daß der Kopist bei der modalen Aufzeichnung mit diesem Vers nichts anzufangen wußte, da ihn jedenfalls die dreiteilige Gliederung:

Se jai chante sans guerredon avoir

des *guerredon* halber stutzig gemacht haben wird. Unter den späteren, aus dem ersten Viertel des 14. Jahrhunderts stammenden Nachtragungen der Handschrift 844 (Roi) befindet sich nun auf fol. 161c dasselbe Lied mit einer selbständigen Sangesweise, welche mit den sieben oben angeführten Lesarten melodisch auch nicht das geringste gemein hat, und zwar in rein frankonischer Mensuralnotation, aus welcher wir bei der Übertragung folgende rhythmische Gliederung erhalten:

Se iai chante sans guerredon avoir' tout mon vivant pour ce ne doi ie mie,

also die seltenere Rhythmisierung des Zehnsilbers in einem zweiteiligen Modus mit fünftaktiger Periode, anstatt wie gewöhnlich in einem dreiteiligen Modus.

H. Riemann schließt aus der vereinzelt nachweisbaren Verwendung von Divisions- (Vertikal-)strichen nach der vierten Silbe der Zehnsilber, daß diese Striche dazu dienten, die Cäsur zu markieren und den Vers in zwei Teile zu zerlegen, den einen zu vier, den andern zu sechs Silben und daß jeder dieser zwei Teile zu einer vollen Periode gedehnt werden muß. In der Tat trifft es zuweilen — aber verhältnismäßig sehr selten — zu, daß sich nach der vierten Silbe von Zehnsilbern in einer oder der andern Lesart solch ein Vertikalstrich findet. Da nun, wie wir oben S. 76f. festgestellt haben, diesen Vertikalstrichen die eigentliche Bedeutung von Pausen nicht zukommen kann, müssen wir annehmen, daß die Kopisten damit andeuten wollten, daß nach ihrer persönlichen Auffassung und Interpretation an dieser Stelle ein unserem heutigen Atmungszeichen (') entsprechendes Zeichen oder eine längere Ruhepause am Platz wäre. Mit Vorliebe können diese Striche an den Cäsuren stehen, wenn bis dahin ein Gedanke ausgesprochen ist, z. B. 846 fol. 9a Zeile 1:

me fait chanter | et me done poissance

und Zeile 8:

sens et honor | lox et pris et uaillance,

jedoch müssen sie es nicht.

Bei der zuletzt besprochenen Melodie zu der Chanson des Robert du Chastel, setzt z. B. der Kopist der Handschrift Paris, *Ars. 5198* nach *chanté* einen Vertikalstrich, an der Cäsurstelle, jedoch nur im ersten Vers, während er sonst bei den Zehnsilbern in der Regel — ebensowenig wie bei andern Versarten — solche Striche nicht verwendet. Der Kopist der Handschrift Siena

bringt dieselbe Melodie und verwendet dabei keinen einzigen Vertikalstrich, außer am Liedende, wie er es auch bei den andern Liedern zu tun pflegt.

Die Annahme, daß alle Zehnsilber durch die Cäsur derart entzwei geteilt werden, daß sie (nach H. Riemanns Übertragung im Handbuch der Musikgesch. 1, II) als

˘ 𝄽 ˘ oder 𝄽

oder ˘ | ˘ ˘ ˘ ˘ | – 𝄽 ˘ – – | –

zu zergliedern und dementsprechend zu übertragen wären, wird durch die handschriftlichen Aufzeichnungen zurückgewiesen. Als rhythmisches Prinzip der Zehnsilber haben wir die Verwendung eines dreiteiligen Modus zu Perioden von je vier Takten und vereinzelt eines auftaktigen zweiteiligen Modus zu Perioden von je fünf bzw. sechs Takten nachgewiesen.

IIIb. Übertragung des dritten Modus in moderne Noten.

Bei der Fixierung der den einzelnen Gliedern eines solchen dreiteiligen Modus zwecks Übertragung in moderne Noten beizulegenden Dauerwerte stoßen wir auf neue Schwierigkeiten. In mensurierter Notenschrift wurde der dritte Modus durch die Folge von (Longa + Brevis + Brevis) dargestellt, wie wir bereits S. 135 Anm. 1 gesehen haben. Die Traktate der Mensuraltheoretiker fordern nun ausnahmslos, daß jede zweite *(altera)* von zwei aufeinander folgenden und von Longen eingeschlossenen Brevis doppelt so lang gemessen werden solle als die erste. Im dritten Modus hätten wir demnach für die Longa = drei, für die darauffolgende erste Brevis = eine und für die zweite Brevis = zwei Zeiteinheiten einzusetzen; nehmen wir hier als Einheit das Achtel an, so finden wir, daß der mittelalterliche dritte Modus der rhythmischen Formel entspricht: $^3/_4$ | ♩. ♪ ♩ |. Joh. de Garlandia, welcher breit und ausführlich über die Modi handelt, schreibt vom dritten Modus[1]: Tertius constat ex longa et duabus brevibus; et duae breves equipollent longae; et longa ante longam valet longam et brevem [(2 + 1) Tempora] et sic valet tria tempora. Quare longa ante duas breves valet tria tempora, et sic valet longam et brevem, vel brevem et longam[2]. Deswegen wurde der dritte Modus auch als *Modus obliquus* oder *ultra mensuram* bezeichnet, weil die zweite Taktzeit geteilt war, im Gegensatz zu den zweiteiligen *Modi recti,* in welchen die *mensura* ohne Brechung einer Taktzeit verlief.

Die Traktate liefern hinreichend Belege dafür, daß die mehrstimmigen Kompositionen, welche der ausgebildeten Mensuraltheorie angehören, den dritten Modus nur als ♩. ♪ ♩ auffassen: da aber diese Traktate, wie schon bemerkt, nur die *mehr*stimmige Musik im Auge haben, bedarf es zuvor einer Rechtfertigung, ehe wir dieselben Regeln auch auf die Monodien des 12. und 13. Jahrhunderts beziehen.

[1] Coussemaker, Scriptores I 98.

[2] Walter Odington, dessen Traktat aus dem ersten Viertel des 14. Jahrhunderts stammt, bezieht sich wahrscheinlich auf diese Stelle, wenn er schreibt, daß die Longa bei den ersten *„organistas"* nur zwei Zeiten galt (Couss. Scr. I 235b). Wenn derselbe Odington die Verwendung der dreiteiligen Perfectio *[perfectio est mensura ex tribus temporibus constans* (Grocheo)*]*, d. i. die ausschließliche Herrschaft des Tripeltaktes: *ad similitudinem beatissimae trinitatis* (Couss. Scr. I 235) zurückführt, so brauchen wir in dieser Begründung nichts anderes zu suchen, als die bei allen Theoretikern des Mittelalters wiederkehrende Manie, unklare oder unbestimmbare Definitionen unter dem Deckmantel transzendentaler Auslegungen zu verbergen. Tatsache ist es, daß das Mittelalter die mystische Dreiteilung durchgeführt hat; noch bei Dante können wir diesen Einfluß an der Dreiteilung seiner Komödie und der Verwendung der dreizeiligen Strophen erkennen.

Nach Grocheo (a. a. O. S. 84) ist nämlich die bei mehreren seiner Vorgänger übliche Einteilung der Musik in: *musica plana sive immensurabilis* (gregorianischer Choral) einerseits, und in: *musica mensurabilis* anderseits nicht richtig, da man eine theoretisch gemessene, praktisch[1] allerdings *ad libitum* ausgeführte Musikgattung nicht schlechthin als *immensurabilis* bezeichnen dürfe. Wollte man aber unter *immensurabilis* eine nicht streng taktmäßige Musik verstehen, so wäre überhaupt keine Einteilung mehr möglich. Wir bemerken, wie verlegen Grocheo an dieser Stelle selbst ist, wo es sich um eine konzise Einteilung der Musik handelt. An Stelle dieser nicht haltbaren Unterscheidung von *musica mensurabilis* und *immensurabilis* schlägt Grocheo vor, die Musik, wie sie zu seiner Zeit (kurz vor und um 1300) in Paris ausgeübt wurde, in folgende drei Gattungen einzuteilen:

a) *Musica vulgaris*, die einstimmige, weltliche Musik,
b) *Musica composita*, die mehrstimmige, geistliche und weltliche, und
c) *Musica ecclesiastica*, die kirchliche, liturgische Musik.

Für unsere Zwecke kommt nur die *Musica vulgaris*[2] in Betracht; sie ist die *musica simplex vel civilis, non ita praecise mensurata*, weil sie als Sologesang *ad libitum* vorgetragen werden kann, *ullo modo mensurata, immo totaliter ad libitum dicta.*

Da nun

I. in zahlreichen Handschriften modal gemessene und notierte Monodien zerstreut sind (vgl. oben S. 89, 93 und 95),

II. die Trouvèreslieder der Handschrift Paris, *Bibl. Nat. fr. 846*, aus welcher wir ein so reiches Belegmaterial geschöpft haben, mit wenigen Ausnahmen in einer Notation niedergeschrieben sind, welcher man den modal gemessenen Charakter trotz der zahlreichen Schreibereigentümlichkeiten nicht absprechen kann[3],

III. Lieder in modaler Notation als Monodien erhalten sind, deren Verwendung auch als bestimmt modal gemessene Singstimme in mehrstimmigen Kompositionen nachgewiesen ist (vgl. oben S. 89 f.),

---

[1] Die Musikaufzeichnung hält er auch von der Musikausübung als zwei unabhängige Faktoren auseinander, und das mit vollem Recht. Ein Blick in ein modernes Liederbuch genügt, um festzustellen, daß sich die Chansonniers durch die Regeln der Theorie wenig stören lassen; würde in späteren Zeiten jemand diese Lieder untersuchen und mit gleichzeitigen theoretischen Lehrbüchern vergleichen, so käme er zu demselben Ergebnis, daß Denkmäler von Musikpraxis und Musiktheorie nicht notwendigerweise übereinstimmen.

[2] Auf die weitere Einteilung der *musica vulgaris* im Sinne des Grocheo und überhaupt auf die Besprechung der einzelnen Liedgattungen werden wir erst näher eingehen können, nachdem das ganze Korpus der Melodien veröffentlicht sein wird, da wir sonst den Leser immer auf Ungedrucktes und nur wenigen Zugängliches verweisen müßten (s. Schlußwort).

[3] In den meisten Beschreibungen dieser Handschrift hat man sich bisher mit der Frage beschäftigt, wie es kommt, daß die streng alphabetische Anordnung der zu einem Dichter gehörenden Lieder innerhalb der einzelnen Buchstabengruppen nicht durchgeführt ist. E. Schwan in seinem oft benutzten Buche glaubt z. B., daß das öftere Vorkommen eines Dichters innerhalb desselben Buchstabens darauf hindeute, daß diese Lieder in der Vorlage noch nicht zusammengeschrieben waren. Wir haben einen andern Grund für diese anscheinende Vernachlässigung der Personen- und alphabetischen Folge innerhalb der einzelnen Buchstaben in folgender überraschenden Feststellung finden können, daß nämlich die Lieder möglichst nach ihrer musikalisch-rhythmischen Gliederung, nach Modi, Taktarten gruppiert sind. So haben wir Folgen von Liedern im zweiten Modus von No. 15—18; 22—24; 26, 27; 32, 33; 62, 63; 67—69; 73, 74; 102, 103; 122, 123; 125, 126; 136—140; 159—164; 175—177; 180, 181; 198—200; 288 - 298 usw.; oder im dritten Modus: No. 20, 21; 28—31; 70, 71; 82—84; 87—101; 107—114; 117, 118; 151, 152; 204—207; 246—251 usw.; oder im auftaktigen ersten Modus: No. 39—42; 132—135; 165, 166; 177, 179; 233, 234; 321, 322; eine solche Aufeinanderfolge in demselben Modus rhythmisierter Melodien ist kaum einem Zufall zuzuschreiben; sie berechtigt vielmehr zu der Annahme, daß der Kopist seine Lieder auch nach ihren Modi ordnen wollte.

IV. der Traktat des Grocheo die modale Messung der einstimmigen weltlichen Musik bestätigt und uns bekannte Lieder des Thibaut de Champagne und des Chatelain de Coucy als Beispiele anführt, und

V. ausdrücklich die Modi behandelt, nach welchen zu seiner Zeit die gesamte Musik[1] (mit Ausnahme des gregorianischen Chorals) gemessen und gesungen wurde, und schließlich

VI. die Modi als musikalische Hauptrhythmen in derselben Gestalt, in welcher wir sie noch um das Jahr 1300 bei Grocheo finden, schon bei seinen Vorgängern, Franco, Garlandia, welche als *antiqui* bezeichnet werden, Aristoteles, Anonymus VII, und der Discantus positio vulgaris nachgewiesen sind, welch letztere wenigstens in das 12.[1] Jahrhundert zurückreicht, so gehen wir den einzig richtigen Weg, wenn wir die Modi, so wie wir sie durch die Theoretiker in den Traktaten und durch die Notenschreiber in den modal notierten Liederhand-

[1] *Plurimi enim modernorum (mondanorum?) adhus eis [sex modis] utuntur et ad illos omnes suos cantus reducunt.* (J. Wolf, a. a. O. S. 103.)

[2] Die textliche und musikalische Struktur der älteren christlichen Hymnen bis in das 7. s. Jahrhundert entspricht durchaus den modalen Anforderungen mit fakultativer Auflösung der längeren Zeiten in kürzere; die *numerosa scansio* bei Palaemon (s. oben S. 104) ist mit dem modalen Prinzip identisch. Der erwähnte Hymnus: *ad instar jambici metri* z. B.: *O rex aeterne domine, rerum creator omnium* ist ein typischer, auftaktiger, zweiteiliger Modus. Unter dem Einfluß des musikalisch-rhythmischen Modus wurde ein Gesang, auch wenn er nicht metrisch gebaut war, gewissermaßen frei-metrisch, was Palaemon mit *„ad instar“* bezeichnet. Der Hymnus *O rex aeterne* wurde also geradeso ausgeführt, wie wenn der musikalische Rhythmus von dem pseudo-jambischen Metrum abhängig gewesen wäre, während in Wirklichkeit dieser scheinbar metrisch-jambische Versbau nichts anderes sein kann, als die Übertragung des modalen Rhythmus der Melodie auf den untergeordneten Text, da in diesen Liedern weder bei Beachtung der Quantität noch der Wortbetonung ein durchgehender jambischer Rhythmus zu finden ist. Schon der Micrologus des Guido von Arezzo enthält in dem oft besprochenen und analysierten 15. Kapitel Bestimmungen, welche auf die Existenz der modalen Rhythmik und deren Verwandtschaft mit den Metren der Antike hinweisen. Wir geben einige Zitate in freier Übersetzung nach Gerbert, Scr. II 15ff.: „Der Komponist soll sich überlegen, nach welcher Gliederung er die vorliegende Melodie ausführen will, ähnlich wie der metrische Dichter (sich zu überlegen hat), in welchem Versmaß er sein Gedicht dichten will.“ Auf der folgenden Seite ist er noch konziser: „Als metrische Gesänge bezeichne ich sie, weil wir oft so singen, daß wir scheinbar die Verse metrisch skandieren, gerade so, wie wenn wir echte metrische Gesänge singen.“ In diesem Sinne hat Ed. Bernouilli in seiner „Choralnotenschrift bei Hymnen und Sequenzen“ (1898) eine Reihe von einschlägigen Zitaten aus den ältesten Theoretikern zusammengestellt, von welchen wir nur die folgenden hervorheben möchten (S. 112ff.): Aribo Scolasticus, ein Kommentator Guidos, schreibt: „Es genügt, daß die *distinctiones,* Sätze, gleich seien; so wie wir es in wohlgeformten Gesängen finden, die wir ‚metrisch‘ nennen können.“ Ähnlich und noch schlagender bei Berno: Wie daher im Metrum der Vers durch bestimmte Messung der Pedes gebaut wird, so wird auch der Gesang durch eine passende und vereinbaren Verbindung von langen und kurzen Tönen komponiert: *apta et concordabili brevium longorum sonorum copulatione componitur cantus*; als Definition der *modi* haben wir oben S. 109 Anm. 2 den Wortlaut angeführt: *Modus est cognitio (conjunctio) soni longis brevibusque temporibus mensurati* (Franco, Couss. Scr. I 118b). *Modus est longarum et brevium ordinalis processio ut cum cantus procedit per longam et brevem* (W. Odington, Couss. Scr. I 238a). *Modus in musica est debita mensuratio temporis, scilicet per longas et breves; vel aliter: modus est quidquid currit per debitam mensuram longarum notarum et brevium* (Anon. VII, Couss. Scr. I 378). Die Angabe des Berno deckt sich also inhaltlich mit der Definition des *Modus* bei den Musiktheoretikern. — Als direkt auf die weltliche Musik bezugnehmend und die modale Rhythmik bestätigend führen wir die oben S. 95 Anm. 4 zitierte Stelle aus Engelbert von Admont an, in welcher es heißt: Der metrische Modus ist derjenige der Spielleute *(histriones),* welche zu unserer Zeit Sänger *(cantores)* genannt werden und früher Dichter hießen; *per solum usum,* aus Gewohnheit [ohne kunstmäßige Schulung und Bildung [(Bernouillis Übersetzung ist unzutreffend)] komponieren dieselben rhythmische oder metrische Lieder, um Sitten zu tadeln oder zu lehren oder um die Zuhörer zu Freude oder Trauer zu rühren. Auch Grocheo sagt (J. Wolf S. 100a), daß es Leute gäbe, welche aus natürlicher Veranlagung und *„per usum“*, aus der Routine, solche Gesänge kennen und zu komponieren verstehen. Wir glauben, hiermit Beweisstücke mehr als genug geliefert zu haben, daß die mittelalterliche Musik unter dem aus den *Pedes* der antiken Prosodie hergeleiteten Einfluß der *Modi* stand.

schriften überliefert, erklärt und verwertet finden, in ihrer originalen Form auf die betreffenden Melodien anwenden und demnach die Übertragung des dritten Modus als $\frac{3}{4}$ ♩. ♪ ♩ und des sechsten, in der einstimmigen Musik weniger oft belegten *Breves*-Modus als $\frac{3}{4}$ ♩ ♩ ♩ durchführen.

Die letzten vier Verse des oben S. 95 Anm. 1 erwähnten Motettentenors (Coussemaker, A. H. No. XXXVI) sind in diesem *Breves*-Modus rhythmisiert[1]:

Diex, li dous diex que ferai damouretes
Car ie ne puis en li merci trouer.
Or du destraindre‿et du metre‿en prison,
Je lamerai quiquen poist ne qui non,

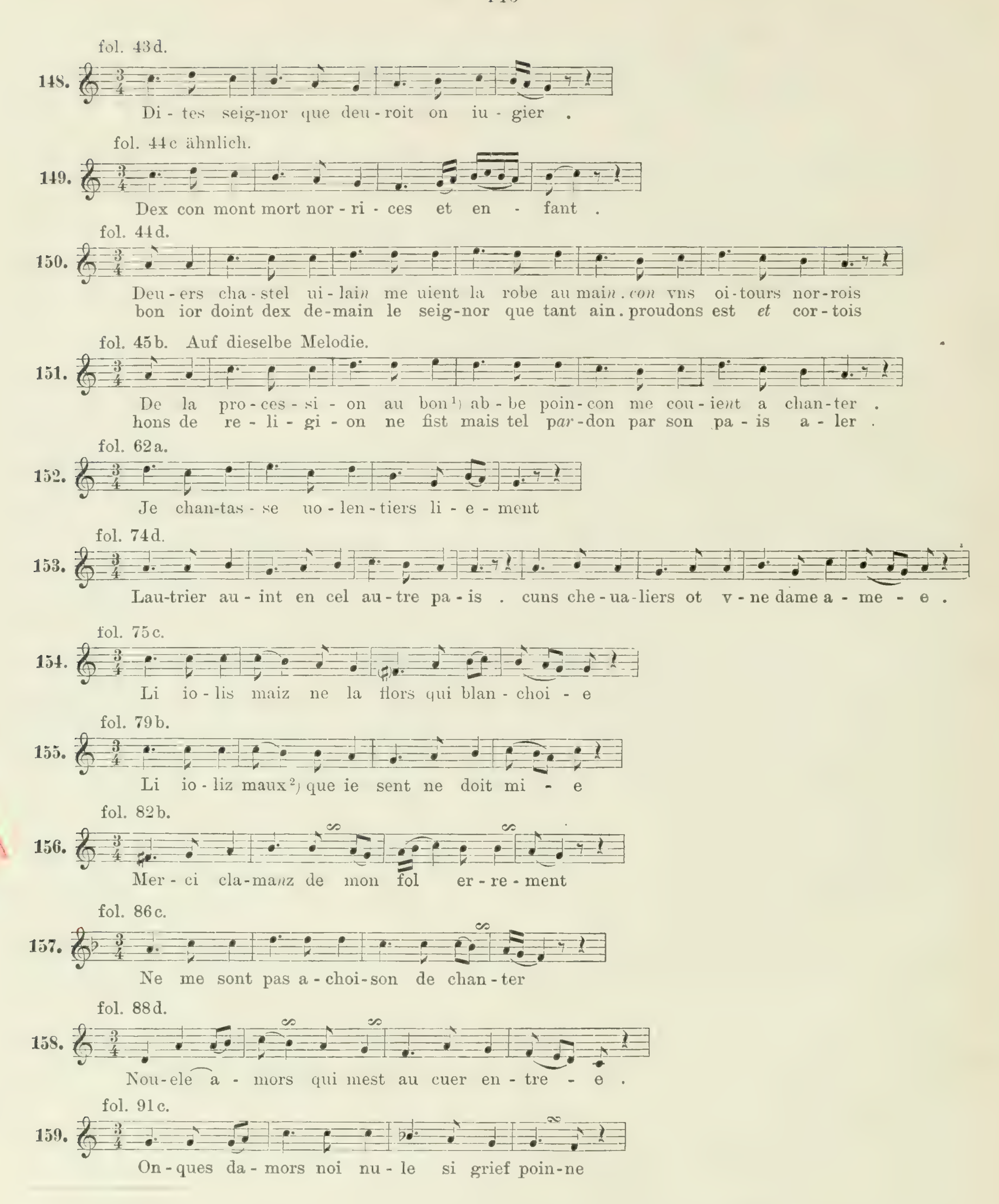
während er sonst, wie wir bei den folgenden Übertragungen sehen werden, am häufigsten in den lebhafter bewegten Oberstimmen als Auflösung zweiteiliger Modi (⌣́ ⌣ resp. ⌣́ – = ⌣́ ⌣ ⌣) seine Verwendung fand.

Zunächst übertragen wir die oben in Faksimile angeführten Liedanfänge im dritten Modus und lassen anschließend eine weitere Auswahl von Übertragungen solcher Lieder in moderne Noten folgen, deren Rhythmus aus der Notenschrift als dreiteilig erkennbar ist.



[1] Dazu Fr. Ludwig: Die 50 Beispiele Couss. a. a. O. S. 213 und P. Aubry: Trib. de St. Gervais 1906, 7, S. 203ff.


fol. 12b.
135.
A-mours qui ma do - ne ie len mer - ci .
fol. 12c.
136.
Av co - men - cier de to - tes mes chan-cons .
fol. 13d.
137.
Av tans da - oust que fuil - le de bos - chet .
fol. 14c.
138.
Bons rois thie - baut si - re con - soil - liez moi .
fol. 18b.
139.
Bien me de - u - sse tar - gier de chan - con faire et de moz et de chanz .
fol. 21d.
140.
Chan - con fe - rai que ta - lanz men est pris .
fol. 25b.
141.
Chan - ter me plait que de ioie est nor - riz .
fol. 29b.
142.
Costume est bien quant on tient . I. pri - son . con ne le vuet o - ïr ne es - cou - ter .
Car nu - le rien ne fait tant cuer fe - lon con grant po - oir qui mal en vuet u - ser .
fol. 36c.
143.
Dou tres douz non a la uir - ge ma - ri - e uos es - pon - drai . V. let - tres plain - ne - ment .
fol. 37a.
144.
Da - me mer - ci u - ne rien uos de - mant . di - tes me uoir se dex uos be - ne - y - e
fol. 37b.
145.
Dex est au - si con - me li pel - li - cans qui fait son ni ou plus haut ar - bre sus .
fol. 38a.
146.
De bone a - mour uient se - ance et beau - tez . et a - mors uient de ces . II. au - tre - si
fol. 41b.
147.
De bone a - mour et de le - aul a - mi - e me uient sou - ant pi - tiez et re - mem - bran - ce .



[1] Der Kopist hat hier das erste Mal die Noten d und e umgestellt, in der *Ripresa* jedoch stimmen dieselben wieder mit der ersten Melodie. In der zweiten Aufzeichnung ist sogar die Alteration, Verdoppelung der *brevis altera,* graphisch durch Verwendung der Longa angegeben.

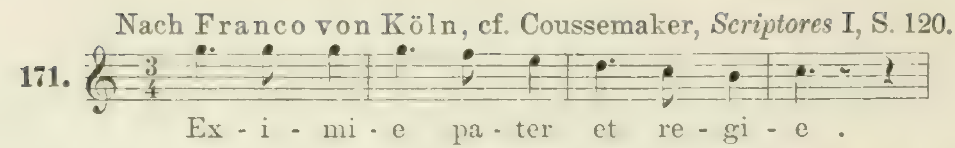
[2] Die Übereinstimmung dieser zwei Melodien erstreckt sich nicht über die vierte Silbe hinaus; die metrische Struktur ist in beiden Liedern unabhängig.



Die Beispiele 134* bis 170* stellen die modale Interpretation der Melodien im Sinne des Schreibers der Handschrift Paris. *B. N. 846* dar. Eine weitere Bestätigung für die Richtigkeit dieser Rhythmisierung liefern uns die oben S. 132 Anm. 1 erwähnten Paradigmata aus den Traktaten der Theoretiker, welche wir hier ebenfalls in moderne Noten umschreiben.

---

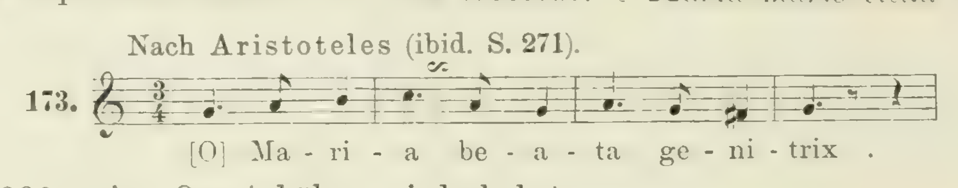
[1] Auf den Silben *de* und *ra* ist die normale Folge der an Stelle der ersten *Longa* tretenden zweitönigen Tongruppe herzustellen.



als Beispiel für den dritten Modus. Die ganze Motette ist erhalten in der Handschrift Montpellier fol. 99, Couss. A. H. No. 18, vgl. Übertragung No. 177*.



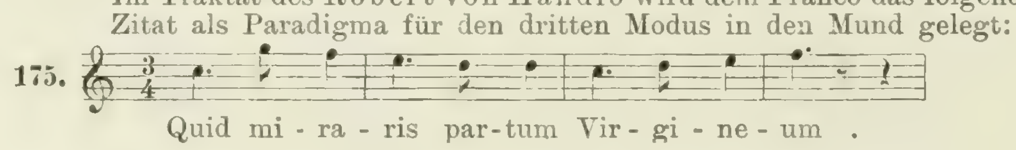
als Paradigma für den fünften (sonst sechsten) Modus, ebenso bei Aristoteles, S. 290; als Triplum in Handschrift Montpellier, fol. 88v° zu dem Motetus: *O Maria maris stella* (Coussemaker No. 8).



welches auf S. 280a eine Quart höher wiederkehrt.



Der Text ist unvollständig oder verderbt.



Der Anonymus III schließlich erwähnt die Melodie:



zu dem Text: *O beata Virgo Maria*, in welchem die vorletzte Silbe *ri* die Dauer der beiden Breves ausfüllt.

Da die bis heute gelieferten Übertragungen oft verfehlt sind[1], halten wir es für nützlich, die oben angeführten Belegstellen für dreiteilige Modi aus der Handschrift Montpellier nach dem hier begründeten modalen Interpretationssystem in moderne Noten zu übertragen, indem wir dabei die Beispiele möglichst chronologisch ordnen[2].

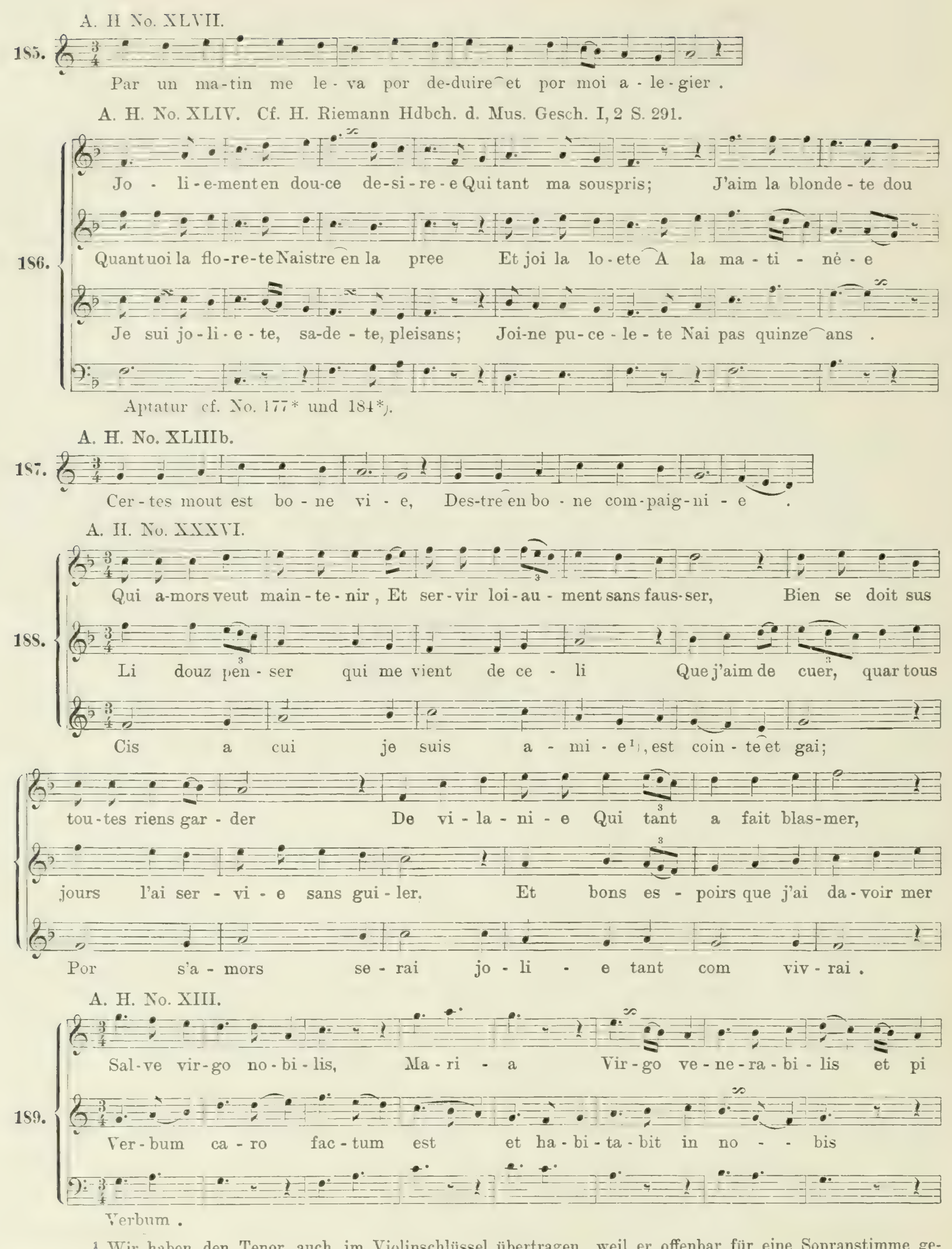
---

[1] Coussemaker ist sich bei der Übertragung der in den Faszikeln III und IV der Handschrift Montpellier, welche noch in der älteren Notation geschrieben sind, und auch sonst oft über das Wesen der Modi und deren Anwendung nicht klar geworden; diesem Umstande sind die Mängel seiner Umschreibungen in moderne Noten hauptsächlich zuzuschreiben. H. E. Wooldriges Übertragungen in seiner *Oxford History of Music* nähern sich dem modalen Prinzip, sind aber zu frei; zudem erhält der Leser durch die schon von Coussemaker verwendete halbe Note als Zeiteinheit, zumal noch in den dreiteiligen Modi ein ganz falsches Bild von der Vortragsbewegung. Was in der handschriftlichen Originalaufzeichnung auf einer Zeile steht, füllt bei Wooldriges Umschreibung eine ganze Seite aus. Auch die von W. Niemann in seiner Studie über die vorgarlandische Notenschrift als „fehlerfrei" gebotenen Übertragungen sind nicht ganz gelungen. Niemann führt den Tenor *Angelus*, welcher die Unterstimme des im zweiten Modus verlaufenden Motetus *Gaude chorus* und des dreiteilig (im sechsten Modus) rhythmisierten Triplums *Povre secors* (cfr. 181*) bildet, im ersten Modus durch. Die parallele Bewegung eines ersten Modus mit einem zweiten ist aber durchaus unstatthaft und falsch. Der Tenor *Angelus* in Couss. A. H. IX ist im zweiten Modus zu übertragen. Die Umschreibungen dieser Motetten, die H. Riemann in seinem Handbuch I II liefert, sind vorzüglich; nur in gewissen Einzelheiten, z. B. in der systematischen Zerkleinerung der Notenwerte entsprechend dem modalen Grundtypus weichen unsere Übertragungen der mehrstimmigen Kompositionen von denen H. Riemanns ab.

[2] Im Anschluß an Fr. Ludwigs Aufsatz in den S. B. der J. M. G. V, 1904, S. 177ff.



*) Die *longa* im Faksimile bei Coussemaker scheint nicht richtig zu sein, da in der 3. Zeile dieselbe rhythmische Figur dem Modus entsprechend mit Brevis steht.



[1] Wir haben den Tenor auch im Violinschlüssel übertragen, weil er offenbar für eine Sopranstimme geschrieben ist, im Gegensatz zu den textlosen, liturgischen Tenores, welche zumeist im Baßschlüssel notiert sind.

In diesen Übertragungen finden wir Belege für den sechsten Modus in seiner einfachsten Gestalt als ◡́ ◡ ◡ in den No. 172*, 179*, 183*, 185*, 187* und 188*b. Mit unregelmäßiger Zerlegung eines seiner Bestandteile treffen wir ihn in No. 180*.

Mout me fu | gries li depar|tir, wo im zweiten Takt vier Textsilben untergebracht sind anstatt drei; ebenso in No. 181*.

Povre se|cors ai en core reco|vre, im dritten Takt.

Eine Abart des regulären dritten Modus, in welcher auch die erste Länge des ersten Taktes zerlegt wird, so daß wir eine Summe von zwei zweiten Modi pro Takt erhalten, begegnet uns in den Übertragungen No. 184*b, 186b* und c. Durch die Spaltung der betonten Zeit des sechsten Modus erhalten wir in No. 188*a ein päonisches Versmaß:

Qui amours veut | maintenir et | servir loiau | ment

also vier Silben in jedem Takt. Gleichzeitig ertönen in der Mittelstimme drei und in der Unterstimme zwei Silben pro Takt. Zur Veranschaulichung setzen wir die drei parallel in verschiedenen Rhythmen bewegten Stimmen untereinander:

188*a)	Qui amours veut	maintenir et	servir loiau-	ment
b)	Li douz pen-	ser qui me	vient de ce-	li
c)	Cis a	cui je	suis a-	mie

Der reguläre Breves-Modus, wie wir ihn in 188*b vor uns haben, entspricht als ◡́ ◡ ◡ rhythmisch der Auflösung eines ersten oder zweiten Modus, –́ ◡ = ◡́◡◡, bzw. ◡́ – = ◡́◡◡. In dieser Eigenschaft kommt er denn auch hauptsächlich als Oberstimme in mehrstimmigen Kompositionen vor und zwar über einem zweiteiligen Modus, wie z. B. in den Motetten der Handschrift Montpellier,

Couss. No. 8.	O Maria virgo davidica.	VI. Mod. über dem Motetus:	O Maria maris stella.	I. Mod.
17.	Ave virgo regia	VI. „ „ „ „	Ave gloriosa	I. „
7.	Mout me fu gries	VI. „ „ „ „	In omni fratre tuo	II. „
9.	Povre secors	VI. „ „ „ „	Gaude chorus	II. „
30.	Quant se depart	VI. „ „ „ „	Onques ne sot amer	I. „
47.	Par un matin	VI. „ „ „ „	Je ne puis	II. „
43.	Certes mout est	VI. „ „ „ „	Bone conpaignie	I. „
10.	Samours eust	VI. „ aufgelöst	Au renouveler	I. „
11.	Aucun ont trouve	VI. „ „	Lonc tans me sui	I. „
34.	Jai mis toute	VI. „ „	Je nen puis mais	Ia. „
39.	Entre Copin	VI. „ „	Je me cuidoie	I. „
40.	Entre Jehan	VI. „ „	Nus hom ne puet	Ia. „
28.	Mout me fu grief	VI. „ „	Robin maime	II. „

Stellen wir diese Beispiele nur schematisch dar, so wird das Verhältnis des dreiteiligen *Breves*-Modus zu den zweiteiligen Modi noch übersichtlicher. Wir wählen wieder die Übertragung No. 188*:

a) ◡́ ◡́ ◡́ ◡́ ◡́ ◡́
b) ◡́ ◡ ´ ◡ ◡ ◡́ ´ ´ ´
c) ´— ´ ´ ´ ´◡

An Stelle von c könnte auch ein **zweiter** Modus stehen, dann hätten wir, wie in Couss. No. 7, 9, 47 und 28, Übertragungen No. 180*, 181*, 185*, das Schema:

b) ◡́ ◡́ ◡́ ◡́
c) ◡́ ◡́ ◡́ ◡́

Bei weiblicher Endung würde an die letzte Kürze von c noch eine solche oder eine Länge anzufügen sein, wie im ersten Beispiel, entsprechend den Übertragungen No. 90*—125*. Solche Wechselbeziehungen können in den mehrstimmigen Kompositionen des 12./13. Jahrhunderts beliebig oft verfolgt werden; dies hat seinen Grund darin, daß eben musikalisch jedes einzelne Glied eines Modus in kleinere Werte zerlegbar ist[1]. Die Longa des ersten und zweiten Modus kann in zwei Breves zerteilt werden, deren jede ein Tempus = 1 Taktzeit darstellt, jede Brevis wiederum ist in 2, 3, 4 und mehr, in Summa die Dauer des ursprünglichen Brevis-Tempus ausfüllende kleinere Notenwerte zerlegbar; solche verkleinerte Notenwerte hießen *currentes*.

Die besprochenen Modi werden wir in der folgenden Konkordanztafel der wichtigsten, praktisch verwendeten[2] Zergliederungen zusammenstellen, und um das Wesen derselben verständlich zu gestalten, werden wir die einzelnen Dauerwerte in Zahlen beifügen und die Mensuralnoten, welche dem Laien immerhin fremdartig vorkommen, gleichzeitig in moderne Noten umschreiben.

[1] Der Anonymus VII bei Coussemaker Scr. I 379 schreibt ausführlich darüber:

Equipollentia enim intelligenda est in omnibus modis. Equipollentia dico, ut si non sequantur post unam longam duae breves per ordinem, accipiatur illud quod loco duarum brevium invenitur, quia quandoque pro duabus brevibus ponuntur tres breves, vel quatuor; vel si post duas non sequatur longa trium temporum, accipiatur suum equipollens, quia aliquando pro una longa trium temporum ponitur brevis et longa, que valent unam longam.

Vgl. auch die Stelle aus Aristoteles, oben S. 96, Zeile 5 v. u., über die *equipollentia*.

In allen Modi können die einzelnen Glieder durch andere, die gleiche Dauer besitzende, ersetzt werden; wenn z. B. auf eine *longa* nicht zwei *breves* folgen, wie dies sein sollte, kann auch dasjenige gut sein, was an ihre Stelle tritt, weil manchmal an Stelle zweier *breves* deren drei oder vier gesetzt werden; oder wenn auf zwei *(breves)* keine dreizeitige *longa* folgt, so kann eine den gleichen Dauerwert repräsentierende Figur genommen werden, weil zuweilen an Stelle einer dreizeitigen *longa* eine *longa* + *brevis* gesetzt werden, welche zusammen auch eine (dreizeitige) *longa* gelten.

[2] Theoretisch wäre die Spaltung der Notenwerte bis ins Unendliche möglich, wie schon Grocheo (S. 101a) bemerkt: *Nos autem dicimus mensuram in infinitum divisibilem, eo quod rationem continui participat. Quoniam tamen sonis et vocibus applicatur, dicimus autem divisibilem usque ad hoc, quod auditus discretionem percipere possit.*

IV. Musikalisch-rhythmische Zergliederungen der Modi:

Erster Modus[1], $^3/_4$ Takt.

Die Zahlen drücken die Zeiteinheiten aus.

$= (2 + 1) =$

+) [2] $= (1 + 1) + 1 =$

$= (1 + 1) + \left(\frac{2}{2}\right) =$

$= (1 + 1) + \left(\frac{3}{3}\right) =$ oder

$= (1 + 1) + \left(\frac{4}{4}\right) =$ oder

$= 2 + \left(\frac{2}{2}\right) =$

$= 2 + \left(\frac{3}{3}\right) =$ oder

+) [3] $= \left(\frac{2}{2} + 1\right) + 1 =$

$= \left(\frac{2}{2} + 1\right) + \left(\frac{2}{2}\right) =$

+) $= \left(\frac{3}{3} + 1\right) + 1 =$ oder

Zweiter Modus.

$= (1 + 2) =$

+) [2] $= 1 + (1 + 1) =$ (Couss. A. H. 9.)

+) $= 1 + \left(\frac{2}{2} + 1\right) =$ (Couss. A. H. 9.)

+) $= 1 + \left(\frac{3}{3} + 1\right) =$

$= \left(\frac{2}{2}\right) + 2 =$

$= \left(\frac{3}{3}\right) + 2 =$

+) [2] $= \left(\frac{2}{2}\right) + (1 + 1) =$

$= \left(\frac{3}{3}\right) + (1 + 1) =$

+) $= \left(\frac{2}{2}\right) + \left(\frac{2}{2} + 1\right) =$

$= \left(\frac{3}{3}\right) + \left(\frac{3}{3} + 1\right) =$

---

[1] Die mit einem + versehenen Auflösungen sind die gebräuchlichsten.

[2] *Quando duae notae ponuntur pro una longa, aequaliter sive uniformiter dici debent tam in primo modo, quam in secundo.* (Wir haben die Interpunktion Coussemakers in Scr. I, Anonymus VII 378b, welche keinen Sinn ergibt, emendiert.)

[3] *Quocienscunque tres notulae in primo modo ponuntur pro una longa, primae duae valent unam brevem et ultima valet tunc sicut duae praecedentes.* (Ibidem.)

Dritter Modus.

$= 3 + (1 + 2)$ [5] — oder

$= 3 + \left(1 + (1 + 1)\right)$ [5]

$= 3 + \left(\frac{2}{2} + (1 + 1)\right)$ [5]

$= 3 + \left(1 + \left(\frac{3}{3} + 1\right)\right)$

$= 3 + \left(\frac{2}{2} + 2\right)$ [5]

$= 3 + \left(\frac{3}{3} + 2\right)$ [5]

$= 3 + \left(\frac{2}{2} + (1 + 1)\right)$

$= 3 + \left(\frac{3}{3} + (1 + 1)\right)$

$= (1 + 2) + (1 + 2)$

$= \left(1 + (1 + 1)\right) + (1 + 2)$ [5]

$= \left(1 + \left(\frac{2}{2} + 1\right)\right) + (1 + 2)$

$= \left(1 + 2\right) + \left(1\ (1 + 1)\right)$ usw.

= 6/4 resp. 6/(8), als 3/4 ohne Ikt auf dem vierten Achtel.

Der dritte Modus setzt sich gewissermaßen aus einer Summe zweier zweiter[6] Modi zusammen, in der Weise, daß bald der eine, bald der andere kon- oder distrahiert wird, doch besitzt in jedem Falle nur die erste Note des ersten Gliedes einen Iktus, weshalb auch die Übertragung in moderne Noten nur als resp. | $\frac{3}{4}$, und nicht zu erfolgen hat.

Der sechste, in der einstimmigen Musik seltener belegte *Breves*-Modus[7] enthält die Zergliederungen des ersten Modus = usw., sowie auch des zweiten = usw., von der *Brevis* als längster Zeit abwärts.

Der Traktat des Pseudo-Aristoteles gibt die Beschreibung des VI. Modus und seiner Zergliederungen in folgenden Versen (Couss. Scr. I 280a):

Sextus modus figurarum non caret senario,
Sed perfectae sunt earum duae sine dubio.

[4] Anonymus VII, Coussemaker, *Scriptores* I 379: *Ultima* (gewöhnl. *altera*) *brevis valet duo tempora.*

[5] Theoretisch heißt es zwar bei demselben Anonymus VII, daß, wenn sich an Stelle der zwei *Breves* drei oder vier Noten fänden, die letzten zwei und die sämtlichen vorhergehenden zusammen nur ein *tempus* gelten sollen. Dieser Fall ist verhältnismäßig weniger gebräuchlich; in der Regel wird auch die letzte *Brevis* aufgelöst.

[6] *Secundus modus convenientiam habet cum tertio, quia post unam longam in tertio modo sive post duas breves potest sequi immediate una brevis et altera longa. Et sic de tertio modo et de secundo potest fieri unus modus per equipollentiam et per convenientiam talem.* (Anonymus VII 379b: Über *equipollentia* vgl. oben S. 96 Anm. 2 und 152 Anm. 1).

[7] Vgl. die Besprechung der Übertragung No. 188* auf den vorhergehenden Seiten.

Nec non quatuor illarum ponuntur in medio.
Duas quoque primas harum semibreves facio.
Si quaruncunque sequendarum rectam brevem nuntio.

O virgo Virginum celi domina

Wir heben ausdrücklich hervor, daß in den für uns in Betracht kommenden Denkmälern der Troubadours und Trouvères diese Zerlegung der einzelnen Modusbestandteile innerhalb eines Modusfußes (Taktes) in der Regel nur musikalisch stattfindet. Der Text macht diese Zergliederung nicht mit, sondern er schreitet Takt für Takt zu je zwei Silben im ersten und zweiten und zu je drei Silben im dritten und sechsten Modus vorwärts. Das mittelalterliche gesungene Lied ist demnach eine regelmäßige, streng symmetrische, **melodisch ausgeführte Skansion**[1].

[1] Es wäre falsch, anzunehmen, daß die modale Rhythmik eine ausschließliche Eigentümlichkeit des Mittelalters repräsentiert. Wie wir bereits bemerkt (s. oben S. 143), ist das Gesetz von der regelmäßigen Folge und Abwechslung von musikalischer Hebung und Senkung mit entsprechender Textgliederung seit den ältesten vulgärlateinischen und christlich-liturgischen „numerosen" Dichtungen nachweisbar; dasselbe Gesetz kommt aber auch durch die folgenden Jahrhunderte hindurch bis auf unsere Tage hauptsächlich in Chorälen und volkstümlichen Liedern mit derselben Regelmäßigkeit und Konsequenz zur Anwendung, wofür wir einige Belege liefern werden.

Für das hohe Alter und die durchgehende Verwendung und Fortpflanzung der modalen Rhythmik sprechen auch Feststellungen, wie die folgende: Der Ostergesang *O filii et filiae* erfreut sich nachweisbar seit dem 17. Jahrhundert (cf. A. Gastoué, La Tribune de St. Gervais, *l'„O filii" ses origines, son auteur,* April 1907) einer staunenswerten Beliebtheit und Verbreitung, und dies dankt er hauptsächlich seiner anmutigen, im ersten Modus (♩ | 𝅗𝅥 ♩ | 𝅗𝅥 ♩ | ♩ ♩ ♩ | 𝅗𝅥) kadenzierten Melodie. Denselben melodischen Kern haben wir nun aber bereits in je einem französischen und provenzalischen Liede des 13. Jahrhunderts entdecken können; das erstere ist die Chansonette: *Quant uoi le dous tens bel et cler* (Rayn. No. 837) auf den Silben: *ma dame de bonaire;* das andere ist das als No. 9* übertragene, virelaiartig konstruierte Lied: *Pos quieu vey la fualla,* im dritten Refrainvers: *chantar vual per fin 'amor.* Es ist doch gewiß ein Beweis für die grundlegende Bedeutung der modalen Rhythmik, wenn wir nach sechs Jahrhunderten denselben Rhythmus in einer volkstümlichen Melodie unverändert nachweisen können.

Streng im volltaktigen ersten Modus rhythmisiert sind z. B. auch die Lieder:

Großer Gott wir loben dich (Melodie von P. Ritten [1763—1846]).
Mit dem Herrn fang alles an (Melodie von Grobe).
Gott des Himmels und der Erden (1642).
Herr nun selbst den Wagen halt (Zwingli).
Den die Hirten lobten.
Wie nach einer Wasserquelle (1551).
Stabat mater dolorosa (Melodie von Nanini † 1607).
Brüder reicht die Hand zum Bunde (Melodie von Mozart).
Lebet wohl ihr trauten Brüder (Semesterschluß).

Als Beispiel für den auftaktigen ersten Modus nennen wir die Choräle:

Macht hoch die Tür (Bei Freilighausen 1704).
Ich bete an die Macht der Liebe u. a. m. (siehe folgende Seite).

Die Tongruppen und Verzierungen auf den einzelnen Modusteilen müssen sich auf die Zeitdauer beschränken, welche ihnen und der zugehörigen Textsilbe nach ihrer Stellung als erstes oder zweites in einem zweiteiligen, oder als erstes, zweites oder drittes in einem dreiteiligen Modus zukommt, ohne das Prinzip der symmetrischen, modalen Taktstetigkeit zu verletzen. Bis in die zweite Hälfte des 13. Jahrhunderts bestanden folglich die in einem ersten oder zweiten Modus rhythmisierten Melodien textlich aus der obligaten, symmetrischen Aufeinanderfolge von je zwei Silben auf jeden Takt, also

(⏑ = 1, – = 2 Zeiteinheiten, ′ = Taktiktus)

	I. Modus, volltaktig.				II. Modus.			
Lat.	Ve - ni	sanc - te	spi - ri-	tus (Pause)	Ma - ri-	ae prae-	co - ni-	o (Pause)
	O Ma-	ri - a	ma - ris	stella	Verbum	bo - num	et su-	ave
Prov.	Tant es	gay es	a - vi-	nentz (Pause)	Qui la	ve en	ditz (Pause)	
	Di - re	vos vueil	ses dup-	tansa	Lautrier	jus - tu-	na se-	bissa
Franz.	Chascun	qui de	bien a-	mer (Pause)	Av be-	soing voit	on la-	mi (Pause)
	Pour con	for - ter	ma pe-	sance	Amours	est u-	ne mer-	veille

Neben diesen volltaktig einsetzenden Modi haben wir oben auch Belege für den auftaktigen ersten Modus geliefert (Übertragungen No. 49*—89*). Unter diesen Beispielen befinden sich einige, die an Stelle der regulären Form des Auftaktes ⏑ | – ⏑ | – . . . . die auch heute noch übliche Einziehung der Auftaktzeit in den folgenden Takt verwenden, so daß dieser Rhythmus aus ⏑ | – ⏑ | – zu | ⏑ ⏑ ⏑ | – wird; dadurch, daß die Auftaktsilbe mit in den Takt gezogen wird, erhält dieser erste Takt drei je ein Tempus geltende Silben, während im weiteren Verlauf der Melodie auf jeden Takt zwei Silben fallen. Für den irregulären, auftaktigen ersten Modus, welcher also im ersten Takt drei Textsilben aufweist, zitieren wir als Paradigma:

| Quant je voi | le douz | temps ve|nir,

sowie die Übertragungen 57*, 59*, 63*, 74*, 84*, 88* und 89*.

Allein Gott in der Höh' sei Ehr.

Es kommt ein Schiff geladen.

Wer nur den lieben Gott läßt walten.

In beschleunigter Bewegung finden wir ihn in dem Jägerlied: Im Wald und auf der Haide usw.

Ein vorzügliches Beispiel für eine im ersten Modus rhythmisierte Melodie aus dem französischen Répertoire ist der Tanzchor aus G. Bizet's *Arlésienne:* Grand soleil de la Provence, dessen Gliederung mit dem Bau unserer Troubadours- und Trouvèresmelodien durchaus identisch ist. Die Erhaltung des Rhythmus und dieser Melodie ist dem bei den Bewohnern des „Midi" traditionell weiterlebenden Sprungtanz zu danken. Auch die attrahierte Abart des auftaktigen Modus kommt in Bizet's Melodie vor:

| o grand so|leil', al lume | ton flam|beau ver|meil.

Der erste Modus repräsentiert den Rhythmus des gewöhnlichen Walzers, der zweite Modus entspricht der Polonaise, Mazurka und dem Bauerntanz, in welchem die erste, gute Taktzeit jedes zweiten Taktes durch Zusammenklappen der Haken oder durch Stampfen markiert wird.

Das angeführte *Quant je voi* eignet sich aus dem Grunde vorzüglich als Beispiel, weil es in einer wahrscheinlich älteren Lesart ohne das persönliche Pronomen *je* aufgezeichnet ist, so daß der Vers siebensilbig, daher volltaktig ist und den Rhythmus des ersten Modus als

Quant voi | le dous | tans re vir

verwendet.

Durch Einschiebung des Pronomens haben die Schreiber der Lesarten Pa 377 und Pb^{5} 108 (Raynaud No. 1186) den volltaktigen zu einem auftaktigen Modus umgestaltet, was — nebenbei bemerkt — nur zur Belebung des Rhythmus beitragen konnte.

Auch bei drei- und viersilbigen Kurzversen konnte diese Attraktion des Auftaktes erfolgen, wie z. B. in dem Refrain aus dem Renart le Nouuel (fol. 167a)

Dous a mis (Pause)
a vous le di „
mes disant sont (ohne Pause)
mi enne mi.

Aus der Motettenhandschrift Montpellier führen wir das von Coussemaker A. H. als No. XXIVb veröffentlichte Liebeslied (Achtsilber) an:

Puisque da mer sui de- si- rans (Pause)
Et amours de dame aten- | dans dann ohne Pause regulär auftaktig:
Je | doi bien estre o beis- | sans
Sa ges, cour tois et bien ce- lans

Wenn wir diese zwei Zeilenpaare näher betrachten, so finden wir, daß zwischen der rhythmischen Behandlung und der syntaktischen resp. logischen Konstruktion ein gewisses Verhältnis besteht. *Puisque damer* klingt schöner als *puisque damer*, dasselbe gilt von *et amours: et amours.* Im dritten Vers jedoch wird schon bei der gesprochenen Rede das *doi* betont, jedenfalls stärker als *je*, deshalb auch der Rhythmus *je doi.* In Vers 4 gehört zwischen die Eigenschaftswörter *sages* und *courtois* eine dem Komma entsprechende Trennungspause, welche dadurch ermöglicht wird, daß der Silbe *ges* zwei Zeiten zur Verfügung gestellt werden: als sages courtois wäre die Pause weniger gut anzubringen gewesen. Wir heben an diesem einen Beispiele hervor — was wir fast an jedem Liede tun könnten —, daß bei der praktischen Ausführung der Melodie trotz der Strenge der modalen Rhythmik auf die richtige Betonung des Textes Rücksicht genommen wird und daß kakophonische oder gegen den Sinn verstoßende Rhythmisierungen durch Wechsel des Modus, d. h. der Quantitäts- und Akzentuationsverhältnisse vermieden werden.

Der reguläre dritte Modus setzt sich textlich aus der obligaten Folge von je drei Silben per Takt zusammen:

Vgl. No. 178*.

O nati o nephan di gene ris (Pause) als
Mout mabe|list lamou|ros pense|ment (Pause) | item
Au comen | cier de tou|tes meschan|cons (Pause) | „
Si fas con|cil qui cueu|re sa pe|sance | „

Bei weniger als zehnsilbigen Versen ist der dritte Modus auch mit Auftakt verwendet, so z. B. in den Übertragungen No. 150* und 151*

Devers | Chastelvi|lain

me vient | la robe‿au | main usw.

Eine andere Abart des dritten Modus, die wir bereits oben S. 151 u. 154 erwähnt haben, ist uns aus dem Traktat des Pseudo-Aristoteles näher bekannt. Die Verschiedenheit besteht darin, daß die erste Longa, welche drei Zeiten enthält, in zwei Teile zerlegt wird, wodurch der ursprüngliche dritte Modus ┓ ▪ ▪ = | ♩. ♪ ♩ | in eine Summe zweier zweiter Modi verwandelt wird: ▪ ┓ ▪ ▪ = | ♪ ♩ ♪ ♩ |: der erste Takt erhält so (wie im auftaktigen ersten Modus) wiederum eine Textsilbe mehr als der Modus verlangt. Wir haben mehrere solcher Fälle übertragen als No. 184*b, 186*b und c[1]. In den Monodien haben wir keine Belege für diesen Rhythmus finden können; hingegen bietet uns der Schreiber der Handschrift 846 andere Sonderheiten.

In dem Liede *Qui or uoudroit leal amant trouer* (fol. 117c) rhythmisiert er den ersten Vers: ◡ – ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ –, den parallelen dritten Vers als:

mais bien se doit bele dame garder

und die zwei folgenden Verse sind regelrecht im dritten Modus notiert. Derselbe Fall kehrt fol. 122b wieder:

Vers 1: *Qvant uoi le tens en froidure changier.* |

„ 2: *Lerbe matir et ius dou ciel descandre.*

„ 3: *noif et gresil* | *et les douz chans baissier.* |

„ 4: *des oiseillons qui ne puent contendre.* |

Vers 1 und 3 setzen dreiteilig ein, 2 und 4 jedoch regulär auftaktig. Wenn demnach der Schreiber in Vers 3 deutlich zu Anfang eine Longa geschrieben hat, so wollte er anscheinend damit andeuten, daß diese Silbe die erste eines dreiteiligen Modus sein soll, es müßte schon sein, daß er in Vers 3 mit ┓ ▪ ┓ ┓ einen auftaktigen zweiten Modus hätte andeuten wollen. Eine andere Erklärung wäre, daß der Rhythmus dieses Liedes überhaupt dreiteilig sein sollte und das: *des oiseillons*, welches noch zum vorhergehenden Vers gehört (Enjambement), unmittelbar an denselben angeschlossen wird, was nur auf diese Weise zu erreichen war.

Aus der komparativen Analyse des Liedes *Si jai chante sans guerredon avoir* (s. oben S. 140), dessen Rhythmus uns durch die mensurale Lesart in der Handschrift W (Roi) als zweiteilig, im auftaktigen ersten Modus verbürgt ist, kommen wir zu der Erkenntnis, daß der

[1] In dieser Gestalt begegnet uns der dritte Modus u. a. in dem Tenor: *Vilain, lieve sus,* welchen der Traktat des Pseudo-Aristoteles als Paradigma für die Unterscheidung der dreizeitigen *longa perfecta* von der zweizeitigen *longa recta* anführt. Nach dem oben S. 154 Ausgeführten ist die Übertragung, die Aubry hiervon in seinen „*Recherches*“ S. 31 als $\frac{3}{4}$ | ♩ 𝅗𝅥 | ♩ 𝅗𝅥 | geboten hat, in $\frac{3}{4}$ | ♪ ♩ ♪ ♩ | oder dann $\frac{3}{2}$ | ♩ 𝅗𝅥 ♩ 𝅗𝅥 | (ohne Taktstrich in der Mitte) umzuändern. Auch der Anonymus VII (Couss. Scr. I 379) erwähnt diese Abart des dritten Modus mit den Worten: *aliquando pro una longa trium temporum ponitur brevis et longa que valent unam longam.*

Kopist von 846 entweder bei der modalen Umschreibung solcher Zehnsilber sich selbst nicht zu helfen wußte, da aus seiner Aufzeichnung der meisten nicht unzweideutig dreiteilig rhythmisierten Zehnsilber nichts Genaues entnommen werden kann, oder aber er hielt es für überflüssig, in diesen Fällen die Unterscheidung von Longa und Brevis systematisch durchzuführen, so daß alle nicht nach der Formel ┐ ▪ ▪ ┐ ▪ ▪ ┐ ▪ ▪ ┐ notierten Zehnsilber (mit Ausnahme der wenigen sechsten Modi) in einem auftaktigen zweiteiligen Modus zu lesen sind, ähnlich wie wir bereits (oben S. 139) bei den sämtlichen, mensural notierten Zehnsilbern des Renart le Nouuel und der Motette Montpellier (Couss. A. H. XXXIV) die zweiteilige, fünftaktige Perioden ergebende Lesung und Rhythmisierung nachgewiesen haben.

Charakteristisch für den dritten Modus sind die Verwendungen drei- oder mehrsilbiger Wortfolgen, sowie das Auftreten von Binnenreimen auf den Taktikten. Wir haben absichtlich die drei mit *Mout (Trop) mabelit* anfangenden Lieder (oben S. 133) untereinander gestellt: das erste *molt mabelist lamoros pensamens* ist typisch für die mehrsilbigen Wortfolgen. Den Binnenreim oder die Assonanz der Iktsilben finden wir hauptsächlich und fast durchgehend in den, in einem daktylischen resp. anapästischen, überhaupt in einem dreiteiligen Modus rhythmisierten Dichtungen der mittellateinischen Literatur; wir erwähnen nur die bereits besprochene Motette (Couss. A. H. No. Vb)

O natio nephandi generis . . .;

geradezu Schlag auf Schlag fallen die Assonanzen im zweiten Teil:

Consider**a** miser**a** quare d**a**mnaberis (5mal **a**)
Quod litter**am** proper**am** interpretaveris (3mal **a**)
Convert**e**re prop**e**re nam si conv**e**rteris (7mal **e**)
Per grati**am** veni**am** culpe m**e**reberis (3mal **a**, 6mal **e**)

Dieselben Beobachtungen könnten wir an den Motetten fortführen:

Couss. No. XVIII. Eximi**e** pater egregi**e** (6mal **e**)
VIII. O Mari**a** virgo davidic**a** (4mal **a**)
XXVI. La virge Mar**i**e loial est am**i**e
qui a li sal**i**e si com je croi (7mal das liebkosende **i**)
XXIV. Je sui joliete sadete pleisans
joine pucelete nai pas quinze‿ans u. a. m.

Aus dem Roman de Fauvel ziehen wir die Komposition heran:

Ad solit**um** vomit**um** | ne red**eas** pav**eas** | (4 + 3 Silben)
Interit**um** merit**um** | Preterit**um** dol**eas** |
Proposit**um** fov**eas** | Ad gan**eas** nec **eas** usw.

Schon bei der einfachen Lektüre fallen die Iktassonanzen und Binnenreime dieser Texte zu sehr ins Ohr, als daß wir länger auf diesem Punkte verweilen zu müssen glaubten.

In den Monodien sind diese Binnenreime zwar auch zu finden, jedoch bei weitem nicht in demselben Umfange, wie in den Motetten. Wir führen folgende Belege an:

Troub.-Mel. No. 254. Molt mabelist l'amoros pensa**ment**

qui soutil**ment** (s. die Noten oben S. 62 und die Übertragung 129*).

„ „ No. 186. Car agues eu mil marcs de fin arg**ent**

et altre**tant** (Noten S. 61, Übertragung No. 128*).

„ „ No. 15. Sim destrenhetz dona v**os** et am**ors**

Camar vos **aus**

Rayn. No. 1880. Costume‿est **bien** quant on **tient** un prison (Übertragung No. 142*)

car nule **rien** . . .

In der Minnelyrik, in welcher meist der Text das Ursprüngliche war und wo die rhythmische Gliederung des Textes erst unter der Einwirkung des gewählten Modus eine feste und bestimmte Form erhielt, sind die zuletzt besprochenen Merkmale nicht notwendigerweise zu finden; wenn nämlich in den Produktionen aus der Zeit der entwickelten Motetkomposition diese Erscheinungen regelmäßiger auftreten, so hat das seinen Grund darin, daß nachweisbar in vielen Fällen eine scharf rhythmisierte Melodie das Ursprüngliche war und daß der Text nur adaptiert wurde. Was war da natürlicher, als daß die Dichter in Ermangelung einer Differenzierung der einzelnen Silben vermittelst quantitativer oder dynamischer Werte, vielleicht unwillkürlich, unter der Einwirkung einer gewissen Assoziation, die dynamisch gleich stärker erklingenden Taktikten durch gleichtönende Laute, Assonanzen hervorhoben, oder umgekehrt bei der Rhythmisierung eines mit Binnenreimen versehenen oder aus drei- bis viersilbigen Kurzversen zusammengesetzten Textes durch den Gleichklang der Reime auf die Verteilung der Ikten geführt wurde, wodurch im ersten Falle dieser rieselnde, manchmal sprudelnde und rollende Lauf der kurzgereimten Drei- und Viersilber entstand, den wir in Texten wie

ad solitum | vomitum || ne redeas | paveas |

festgestellt haben. Die der metrischen Quantität mancher solcher Verse entsprechende Rhythmisierung wäre ja kein Ding der Unmöglichkeit gewesen; nehmen wir z. B. die als 178* übertragene Komposition: *O Natio nephandi generis,* welche unter die ältesten Motetten gehört. Die zweiteilige Lesung:

o natio nephandi generis cur gratiae donis abuteris usw.

scheint ebenso berechtigt zu sein als die oben gegebene dreiteilige Rhythmisierung; verfolgen wir aber den Text weiter bis zu der Stelle, wo der Versrhythmus aus dem jambischen in den daktylischen umschlägt:

Considera misera quare damnaberis;

wollen wir diesen Vers zweiteilig, jambisch lesen, so müssen wir die Reimpausen innehalten; der Langvers zerfällt dann in folgende Kurzverse:

Considera (Pause)

misera (Pause)

quare damnaberis,

eine Rhythmisierung, welche der daktylisch fließenden der Melodie weit nachsteht. Dieselbe Beobachtung können wir an dem erwähnten:

ad solitum vomitum

gegenüber einem ad solitum (Pause)

vomitum

und an ähnlichen Versen machen.

Wir betonen noch einmal zusammenfassend, daß in den Denkmälern der Troubadours und Trouvères die ausschließliche Verwendung der oben (S. 153f.) tabellarisch zusammengestellten Zergliederungsformen der einzelnen Modi und Modusbestandteile im Prinzip nur musikalisch stattfindet und daß der Text dieser Division der Modusglieder nicht folgt, sondern im Versinnern (mit Ausschluß der Auftaktbildungen und Endreimdehnungen) Glied für Glied gewissermaßen skandierend in dem eingeschlagenen Rhythmus vorwärts schreitet. Der Skansionsrhythmus wird durch den gewählten Modus dargestellt, wobei im Versinnern Vers- oder richtiger gesagt: Taktiktus und Wortton nicht gesetzmäßig aneinander gebunden sind. Nicht die Versakzente bestimmen den musikalischen modalen Rhythmus, sondern im Gegenteil, der zu benutzende Modus entscheidet über die Verteilung der Taktikten (Hebungen), ganz gleichgültig, ob dieselben mit dem Wortton oder Wortnebenton zusammenfallen.

Fundamentalgesetz ist nur, daß die betonte Endreimsilbe und die Cäsur, wo eine vorhanden ist, ausnahmslos auf eine gute Taktzeit fallen müssen[1], daß auf jedes Normal-

[1] Eine der wenigen Ausnahmen dieses Gesetzes haben wir in dem Refrain *Dun joli dart damours sui navree* aus dem Renart le Nouuel, Paris, *Bibl. Nat. fr. 25566* fol. 168b gefunden. Eine getreue Übertragung der Originalnotierung ergäbe den Rhythmus:

Dun joli dart damours sui navre e par son re gart

Die Melodie zu diesem Refrain ist auch in ligierter Quadratnotenschrift in der Handschrift Montpellier fol. 371, also in einem der jüngsten Faszikel als Tenor mit der Bezeichnung *Defors Compiegne* überliefert, welchen Aubry (a. a. O. S. 13) mit der in der Oxforter Liederhandschrift fol. 213 befindlichen Pastourelle (Bartsch, Rom. und Past. II 87) identifiziert hat. Der lebhafte Rhythmus dieses Tenors (sechster und erster Modus) entspricht im Grunde eher einer Triplum(Ober-)stimme als einem gewöhnlichen Tenor. Die oben erwähnte Unregelmäßigkeit in der Betonung der Endsilben *[nav]ree* findet ihre Erklärung darin, daß die Melodie, wie sie in der Handschrift Montpellier textlos und folglich in ligierter Notation überliefert ist, wahrscheinlich ein ursprüngliches Melisma darstellt, welchem nachträglich ein Text untergelegt worden ist, ähnlich wie wir es für das Notenbeispiel 21, oben S. 66ff., nachzuweisen versucht haben. Eine Stütze für unsere oben S. 96 ausgesprochene Annahme von der instrumentalen Ausführung solcher *sine littera* und ligiert notierter Tenores bietet uns der Umstand, daß wir unter den oben S. 20 erwähnten ältesten Instrumentaltänzen u. a. eine auffallende Übereinstimmung des ersten Satzes *(Punctum)*, der als: *La quarte estampie* in Handschrift Paris, *Bibl. Nat. fr. 844 (Roi)* fol. 104b, Zeile 4 von oben mensuriert notierten Tanzweise mit der vierten Distinktion des mit dem Refrain *He dame jolie* (cf. Übertragung No. 36*) anfangenden Tenors der Handschrift Montpellier fol. 328/29 feststellen können. Die Melodie der Instrumental-Estampie lautet in Übertragung

190.

fast Note für Note gleich bewegt sich die bezeichnete Tenorstelle des Motets aus Montpellier (cf. Aubry, Recherches S. 16):

191.

Trotz des rhythmisch identischen Verlaufes beider Zitate weisen dieselben in der Originalnotation abweichende Ligierungen der Noten auf. *Roi* ligiert (2 + 2 + 5) Noten. Montpellier dagegen schreibt

modusglied eine Textsilbe fällt, also zwei Silben pro Takt in einem zweiteiligen und drei Silben pro Takt in einem dreiteiligen Modus, während die Anzahl der auf die einzelnen Silben verteilbaren Noten — als Auflösungen von Längen oder Kürzen — unbegrenzt ist[1].

Fast in jedem Gedicht können wir den Fall nachweisen, daß ein Wort mit verschiedenen Betonungen zu lesen ist (s. oben S. 128f.). Nach den Anordnungen der Leys d'amors war aber die Beachtung des Sprachakzents in gewissen Fällen vorgeschrieben. Der Bedeutung des Akzents in der Dichtung widmet diese Schrift 14 Kapitel, deren Inhalt wir hier kurz für unsere Zwecke nutzbar machen wollen.

Jedes gesprochene Wort besitzt einen Hauptakzent, *accens principals*, welcher einer quantitativ langen Zeit entspricht, während die Nebenakzente nur eine kurze Zeit darstellen und zwar in dem Maße, daß die Silbe, welche den Hauptakzent trägt, doppelt so lang ist als die nebentonige; in dem Worte *temensa* gehört zur Aussprache der Tonsilbe *men* die gleiche Zeit, wie zur Aussprache der zwei unbetonten Silben *te* und *sa* zusammen. Die betonte Silbe gilt also zwei Zeiten, die unbetonte eine Zeit[2]. Das Provenzalische unterscheidet überhaupt drei Akzente:

I. den *accens lones* = *natura* oder *positione* lange Silbe ohne obligaten Hauptton;
II. den *accens agutz* = worttontragende Silbe;
III. den *accens greus* = kurze, nebentonige oder unbetonte Silbe.

Im Provenzalischen liegt der Wortton bei stumpfer, männlicher Endung auf der letzten Silbe:

senhór, salvadór, tenér, conoísh, adimáns, alegráns;

bei weiblicher, klingender Endsilbe liegt der Wortakzent als *accens lones* auf der vorletzten Silbe:

fina, regina, paire, bruna.

Per uzatge, aus dem Sprachgebrauch solle jeder die Wertungs- und Betonungsverhältnisse einer Silbe oder eines Wortes kennen. Ein großes Gewicht legen die Leys auch auf den *compas*, das richtige Maß, *dreyturiera mezura* einer Dichtung. Jede Poesie soll genau gegliedert sein,

(2 + 1 + 1 + 3 + 2) Noten; wären die Ligaturen in beiden Lesarten identisch, so hätten wir hierin den untrüglichsten Beweis dafür finden können, daß die ligiert notierten Tenores instrumental ausgeführt wurden; da wir aber nur die Identität der Melodien gefunden haben, können wir immerhin wenigstens diese Übereinstimmung zugunsten unserer Annahme verwerten. Wir werden überhaupt unbestreitbar mit der Möglichkeit zu rechnen haben, daß zahlreiche Melodien, sowohl Romanzen- und Pastorelenmelodien als auch Einzelstimmen aus mehrstimmigen Kompositionen ursprünglich textlose oder gesungene Tanzmelodien waren, welch ersteren nachträglich ein Text angepaßt wurde; die Bezeichnung *motet*, Diminutiv von *mot* für solche Anpassungen von Wort zu einer gegebenen Weise, ist eine französische, volkstümliche Wortbildung, und diese Benennungsweise unterstützt die Annahme vom volkstümlichen Ursprung des Motet gegen die von W. Meyer begründete Darstellung vom Ursprung des Motet aus der liturgisch-gebildeten Literatur. *Motetus* kann nur die latinisierte Form des französischen *motet* sein (vgl. Gröber, Gr. der roman. Phil. II 1, S. 942).

[1] Wir haben oben S. 151 Anm. 1 nachgewiesen, daß dieselbe Erscheinung noch in der heutigen Musik und besonders im Kirchen- und Volkslied zu beobachten ist. In der Kunstmusik hingegen kann der Text unabhängig von den Ikten der Musik behandelt werden, so daß z. B. auf eine gute Taktzeit nur eine und auf eine schlechte drei, vier oder noch mehr Noten gesungen werden dürfen; auch in dem Punkte unterscheidet sich die modale Rhythmik von der freien, modernen, daß sich in jener Textvers und musikalischer Satz resp. Periode möglichst parallel bewegen, während in dieser beide Faktoren selbständig geführt werden können.

[2] Molinier beurteilt die Akzentuation vom quantitierenden Standpunkte aus; musikalisch kann die dynamische Betonung einer Silbe entweder durch Verlegung auf die Taktikten oder durch verlängerte Dauer zum Ausdruck gebracht werden.

reine Reime haben und in Bezug auf Anordnung der Silben eine bestimmte Norm einhalten. Immer und immer wieder wird auf den *compas* hingewiesen. Dem Graalroman z. B. könne man den Namen *dictatz*, Gedicht, nicht beilegen, weil er die *mezura de sillabas* (Silbenwertung) nicht beachte und den *compas* nicht beibehalte.

Als Belege für die Verwendung und Bedeutung des *compas* wollen wir folgende Stellen anführen:

Bordo principal son aquel per los quals hom prosequish lo compas de son dictat (I 122). Prinzipal-Hauptverse nennt man solche, in welchen der *compas* des Gedichts durchgeführt ist. *Bordo biocat (Biox)* können gleiche oder verschiedene Silbenzahl mit den andern Versen haben, vorausgesetzt, daß sie den ursprünglichen *compas* des Dichters nicht stören oder ändern. Der *Rims*[1] ist eine gewisse Anzahl Silben, welche einer in einem andern Vers folgenden entspricht, mit gleichem Reim und gleicher oder verschiedener Silbenzahl, mit schönem Tonfall und mit einem bestimmten, regelrechten *compas*. Nur dann heißt eine Folge von Silben „Vers", wenn sie eine *„bela cazensa e cert compas fayt amb escien de far rim"* hat. Bei der Abfassung eines Gedichts solle man vor allem bedacht sein, den eingeschlagenen *compas* beizubehalten und durchzuführen, denn: *qui pren cert compas e no-l continua, vicis est*, es ist falsch, einen angefangenen *compas* zu verlassen. Unbedingt erforderlich ist die Durchführung des *compas* in allen Gedichten, die ihrer Natur nach eine Melodie verlangen.

Zu beachten ist auch die dreifache Verwendung von Pausen als:

I. *Pauza suspensiva*, kurze Atempause im Versinnern, Cäsurpause oder Reihenschluß,

II. *pauza plana*, Pause am Versende, Reimpause und

III. *pauza finals*, Pause am Strophenende, Schlußpause.

Fünf- und Siebensilber haben keine *pauza suspensiva*, während Zehn-, Elf- und Zwölfsilber immer eine solche verlangen. Vor einer jeden Pause hat eine betonte Silbe zu stehen.

Wir finden also auch nach den Leys, daß in der provenzalischen Dichtung die Beachtung des Wortakzents an den Cäsur- und Reimstellen obligatorisch, im Versinnern jedoch fakultativ ist.

Nach Herstellung des Gedichttextes wird nach Grocheo (l. c. S. 95) eine der Gattung und dem Charakter der Dichtung entsprechende Melodie als Form, *loco formae*, komponiert. Der Text bildet die *materia*, welcher erst in Gestalt der Melodie die *forma* verliehen wird. Die Dichtungen, Verse als solche besitzen keinen eindeutigen Rhythmus, dieser wird vielmehr erst durch den Modus der Melodie, der musikalisch skandierenden Vortragsweise verwirklicht. Die Modi, in welchen die ältesten, mittelalterlich-lyrischen Monodien bis in die zweite Hälfte des 13. Jahrhunderts rhythmisiert sind, und zwar als:

= 3/4 oder 3/8 für den volltaktigen ersten,

oder = 3/4 bzw. „ „ auf- „ „

= 3/4 „ „ zweiten,

= 3/4 „ „ regulären dritten,

= 3/4 „ „ unregelmäßigen „

= 3/4 „ „ auftaktigen „

= 3/4 oder 3/8 „ „ regulären sechsten und

= 3/4 oder 3/8 „ „ unregelmäßigen sechsten Modus

[1] Cf. die Definitionen von *rithimus* in den Admonter Traktaten, oben S. 104f.

sind eben im Grunde nichts anderes, als die in der Musik als rhythmische Normen weiterlebenden Fundamentalmetren der antiken Prosodie[1].

Die romanische Dichtkunst hat nach dem Vorbild und als Folge der von der Quantität (Silbenmessung) zur Qualität (Wortton) übergehenden Betonung des Vulgärlateins und parallel mit den auf demselben Betonungsprinzip aufgebauten frühmittelalterlichen, lateinisch-geistlichen Dichtungen das Verkünstelte, Unnatürliche der antiken Quantität im Text aufgegeben und die bequemere, freie und ungebundene Beachtung des Sprachakzentes in der gereimten Poesie durchgeführt, während die Musik als Fortpflanzerin des tiefwurzelnden, in der menschlichen Natur liegenden Gefühls für Rhythmus, d. h. symmetrische Aufeinanderfolge gleicher Taktformeln zu betrachten ist. Die Frage, ob in der antiken Lyrik der Textrhythmus für den musikalischen Rhythmus maßgebend war oder umgekehrt, müssen wir dabei offen lassen. Das mittelalterliche Lied enthält also in den Modi der Melodien die Elemente und Vorzüge der antiken Pedes und in den fakultativ betonenden Gedichttexten die Vorteile eines im Hinblick auf die Antike emanzipierten Verses, welchem erst unter der Einwirkung des musikalischen Modus eine definitive rhythmische Form aufgeprägt wird.

Bei dem engen Zusammengehen von Melodie und Dichtung und dem nicht nur vorwiegend, sondern ausschließlich musikalischen Charakter der Minnepoesie des Mittelalters konnten die Modi die Rhythmik der ältesten lyrischen Kompositionen beeinflussen und im Zügel halten, bis die unausbleibliche Formverkünstelung, vor allem hervorgerufen durch die Theoretiker und die immer nach Neuem strebende mehrstimmige Komposition Hand in Hand mit der Ausbildung der Instrumentalmusik, jene durch eine freiere, textlich und musikalisch in kleinere Bestandteile aufgelöste Rhythmik ersetzte und die alten Modi nur noch in der nicht kunstmäßigen Musik, im Volksgesang in ihrer ursprünglichen Normalform bestehen ließ, in welcher wir sie an den oben S. 155f. angeführten Liedern noch heute verfolgen können[2].

[1] In den Tenores der mehrstimmigen Kompositionen kamen außer diesen normalen Modi noch andere rhythmische Formeln vor, welche sich aus der Verbindung mehrerer oder der Auflösung eines bestimmten zusammensetzten.

[2] Die späteren Reformatoren der französischen Dichtkunst kamen immer wieder auf die Regeln des 12. und 13. Jahrhunderts zurück; so schrieb z. B. Baïf in dem Programm seiner Academie: *„afin de remettre en usage la musique selon la perfection, . . . renouvelant l'ancienne façon de composer vers mesurés pour y accomoder le chant pareillement mesuré selon l'art métrique* (J. Guilliaume, *Le vers français,* Paris 1888). Die im Laufe der Zeit und auch von den neueren französischen Dekadentisten aufgeworfenen Streitfragen über das Prinzip des französischen Verses stehen auf einem andern Boden, da es sich bei ihnen nur um die Struktur des Verses handelt, ohne Rücksicht auf den musikalischen Rhythmus, während in der mittelalterlichen Lyrik Text und Melodie wie Leib und Seele verknüpft sind und sich zwanglos in dem musikalischen Modus fortbewegen. Treffend erkennt auch Scoppa in: *Les beautés poétiques de toutes les langues considérées sous le rapport de l'accent et du rythme,* Paris 1815, im poetischen Versfuß: *une combinaison de syllabes qui représente à l'esprit une mesure musicale, c'est à dire une combinaison de deux ou de trois syllabes dans chacune desquelles l'accent — le frappé* (gute Taktzeit) *dans la musique — fait sentir son coup, soit au commencement, soit à la fin.* Ganz unter dem Einfluß dieser musikalisch-rhythmischen Auffassung des Verses steht auch die verdienstvolle Arbeit J. A. Duconduts: *Essai de Rhythmique Française* (Paris 1856). Ducondut erkennt in jedem französischen Vers eine aus zwei, drei oder vier Elementen zusammengesetzte Folge von musikalischen Takten; *„édifions notre prosodie* (schreibt er S. 85) *sur la base de l'accent national, et notre système de versification, sur la régularité des syllabes accentuées et inaccentuées . . . et alors notre poésie, veritablement lyrique, de fait comme de nom, sera tout ensemble agréablement cadencée pour l'oreille, à la récitation, et mesurée pour le chant".* Die Wünsche Duconduts sind aber nicht in Erfüllung gegangen, trotzdem sie vom sprachlichen und historischen Standpunkt aus gerechtfertigt waren. Er unterschied musikalisch-rhythmisch: Iambe ⏑ –, Trochée – ⏑, Daktyle – ⏑ ⏑, Anapeste ⏑ ⏑ –, Amphibraque [illegible], Amphimacre [illegible], Péon [illegible] und Choriambe [illegible], mit Hilfe welcher alle möglichen Versarten rhythmisiert werden könnten.

3. Übertragungsmethode der mittelalterlichen Monodien.

Abgesehen von den Affekten der Motive und der dem Charakter und Sinn des Textes entsprechenden Färbung und Ausstattung der Tonsprache mußte der mittelalterliche Komponist, wenn er ein Gedicht in Musik zu setzen hatte, einen Modus wählen, welcher den durch den *compas* des Gedichts gestellten Anforderungen entsprach; diese bestanden in der obligaten Beachtung des Worttones auf einer guten Taktzeit an den Reim- und Cäsurstellen, im übrigen freie Beachtung des Wortakzents und fakultatives Zusammentreffen von Tonsilbe und Taktiktus im Versinnern.

Beim Absingen einer Melodie nach einer modal notierten Aufzeichnung[1] konnte der Sänger nicht fehlgehen, da in der modalen Rhythmik aus der Silbenzahl der Verse, von der letztbetonten Vers-Reimsilbe rückwärts ausgehend, die auf die guten Taktzeiten fallenden Silben ohne Mühe und unzweideutig festgelegt werden konnten; aus der äußeren Form der Noten erkennt man auf den ersten Blick, ob ein zwei- oder dreiteiliger Modus vorgeschrieben ist, in andern Worten, ob zwischen je zwei aufeinander folgenden, mit den Taktikten zusammenfallenden Hebungen eine oder zwei unbetonte Silben, Senkungen zu setzen sind oder rein mechanisch, ob zwischen je zwei *Longae* eine oder zwei zu je einer Silbe gehörende *Breves* stehen. Im ersten Falle haben wir einen zweiteiligen, im andern einen dreiteiligen Modus vor uns.

In einem Liede, welches in einem zweiteiligen Modus rhythmisiert ist, setzen wir die Hebungsikten im Text so ein, daß wir, von der letztbetonten Silbe des Verses ausgehend, rückwärts jede zweite Silbe akzentuieren, wodurch wir die Abgrenzung der musikalischen Takte erhalten; fallen die Hebungen auf die *Longae*, so ist die Melodie im ersten Modus, | 𝅗𝅥 ♩ | im Dreiviertel- oder ♩ ♪ Dreiachteltakt zu übertragen, fallen die Hebungen aber auf die *Breves*, so hat die Übertragung im zweiten Modus, $^3/_4$ | ♩ 𝅗𝅥 | bezw. $^3/_8$ | ♪ ♩ | zu erfolgen.

Dementsprechend wird auch die Übertragung einer in einem dreiteiligen Modus rhythmisierten Melodie ausgeführt.

In einem wie im andern Falle müssen die zu den einzelnen Silben in ihrer Eigenschaft als Glieder eines Modusfußes (Taktes) gehörenden Noten ihrer Stellung im Modus (= Takt) entsprechend, nach den in der Tabelle (oben S. 153f.) gegebenen Auflösungen eingesetzt werden, gleichgültig ob die Normalform des Modus in der Melodie bewahrt ist oder ob an Stelle eines Modusteiles eine 2-, 3-, 4- oder mehrtönige Tonverzierung getreten ist.

Es war zwar die Regel, daß der Textdichter den *compas* durch das ganze Gedicht durchführen sollte und entsprechend für den Komponisten, daß der eingeschlagene *Modus* möglichst ohne Unterbrechung beizubehalten war. Der Anonymus VII bei Coussemaker, Scr. I 378 schreibt ausdrücklich: *Quarta regula est quod in omnibus modis ordo debet teneri.*

---

[1] Die mensuriert aufgezeichneten Lieder haben wir oben S. 87ff. verzeichnet.

Die bis auf das Übermaß gesteigerte Künstlichkeit des Strophenbaues hauptsächlich in der provenzalischen Lyrik brachte aber notwendigerweise auch schwierigere Durchführung des einheitlichen Rhythmus mit sich. Um die unästhetische Wirkung, welche durch das Zusammenfallen gewisser unbetonter Silben auf den guten, oder Wortton tragender Silben auf den schlechten Taktzeiten hervorgerufen wird, bei nicht regelrecht konstruierten Versen zu vermeiden, griffen die Komponisten oder Sänger zu dem Hilfsmittel des Moduswechsels. Dieser mußte auch eintreten, wenn es die verschiedene Silbenzahl der Verse innerhalb einer Strophe verlangte.

Unter den in moderne Noten übertragenen Liedern und Liedanfängen können wir solche Moduswechsel feststellen an den Beispielen:

10*. Domna pos vos ai chau sida
faz me | bel sem|blan — I. und II. Modus.

11*. Tant es | gay es | avi|nentz, — I., im vorletzten Takt II. Modus.

23*. Quant li | oiss ei|llon me|nu — I.
chantent | par le | gaut foil|lu — II. } Modus.

25*. Bien doit | de joi|e chan|ter, — I., im vorletzten Takt II. Modus.

In **57*** finden wir den auftaktigen I. Modus sowohl als ⌣ | – ⌣ | –, als auch – ⌣ ⌣ | – und den II. Modus verwendet; ebenso in **59***. In **62*** wechselt der regulär auftaktige erste mit dem zweiten, in **75*** der attrahierte, auftaktige erste mit dem volltaktigen ersten und zweiten und in **92*** nur mit dem zweiten Modus.

Für den Wechsel aus einem d r i t t e n Modus in einen zweiteiligen zitieren wir das Lied **131***:

Molt mabe|list qant joi|au point dou|jor — III. Modus

le rossig nol qui cri . . . . . e — im zweiten Takt nur 2 Silben.

Bei gleichbleibender Silbenzahl der Verse innerhalb einer Strophe konnte es sich nur um vorübergehende Abwechslung von erstem oder zweitem Modus in den Fällen handeln, wo der Sänger eine schlechte Betonung vermeiden und durch Umkehrung der Quantitätsverhältnisse eine bessere Konkordanz zwischen der musikalischen und der Wortbetonung erzielen wollte.

Besteht zwischen zwei Versen eine Differenz von 1, 3 oder 5 Silben, oder allgemeiner: h a t d e r e i n e V e r s g e r a d e, d e r a n d e r e u n g e r a d e S i l b e n z a h l, s o g e h t d e r v o l l t a k t i g e i n d e n a u f t a k t i g e n M o d u s ü b e r, oder umgekehrt.

Belege hierfür finden wir in den Übertragungen:

6*. Chascun qui de bien amer	7-Silber,	volltaktiger	erster Modus,	4	Takte.
cuide avoir non	4 „	auf- „	„ „	2	„
14*. Chanter vuil un son	5 „	voll- „	„ „	3	„
ploin de dolour	4 „	auf- „	„ „	2	„
quil nest mais nuns hom	5 „	voll- „	„ „	3	„
quaint par a mour	4 „	auf- „	„ „	2	„

	Vers	Silben		Einsatz				Takte	
15*.	Car me consoilliez jehan	7-Silber,		volltaktiger	erster	Modus,		4	Takte.
	se dex vos voie	4e[1]	„	auf-	„	„	„	3	„
29*.	Tant ai en chantant proie	7	„	voll-	„	„	„	4	„
	que bien porroit mais remenoir	8	„	auf-	„	„	„	4	„
36*.	He dame joli⁀e	5e	„	voll-	„	„	„	4	„
	men cuer sans fausser	5	„	voll-	„	„	„	3	„
	met en vostre bailli⁀e	6e	„	auf-	„	„	„	4	„
	car ne sai vo per	5	„	voll-	„	„	„	3	„
41*.	Pour vous dame de haut pris	7	„	voll-	„	„	„	4	„
	serai jolis	4	„	auf-	„	„	„	2	„
48*.	En non dieu jai bel ami	7	„	voll-	„	„	„	4	„
	cointe⁀et joli	4	„	auf-	„	„	„	2	„
	tout soie je brune⁀te	6e	„	auf-	„	„	„	4	„
71*.	Vous nalez mi⁀e	4e	„	auf-	„	„	„	3	„
	tout ensi que je fais	6	„	auf-	„	„	„	3	„
bis	ne vous ne vous	2×2	„	auf-	„	„	„	2×1	„
	ni sariez aler	5	„	voll-	„	„	„	3	„
88*.	Vous le mi deffendes lamer	8	„	auf-	„	„	„	4	„
	mais par dieu je lamerai	7	„	voll-	„	„	„	4	„

Hieraus ergibt sich zunächst die Feststellung, daß in einem zweiteiligen Modus ein Vers mit gerader Silbenzahl auftaktig, steigend, und bei ungerader Silbenzahl volltaktig, fallend zu lesen ist.

War die Melodie in Quadratnoten aufgezeichnet, so blieb es dem Leser überlassen zu entscheiden, ob der auftaktige Modus regulär als ⏑ | ⏗ ⏑ | ⏗ oder in seiner Nebenform als ⏗ ⏑ ⏑ | ⏗ mit der Wortbetonung des zugehörigen Textes übereinstimmte; dies war keine schwere Arbeit, und der mittelalterliche Sänger setzte sich ebenso leicht darüber weg, wie wir beim Absingen eines Volksliedes in einem Vers eine, und an der korrespondierenden Stelle eines andern Verses oder einer folgenden Strophe zwei Senkungen einsetzen, ohne es zu achten.

Bei einem dreiteilig rhythmisierten Gedicht ändert sich die Bestimmung des voll- oder auftaktigen Einsatzes entsprechend.

Das Lied Rayn. No. 960 (cf. Bartsch, *Romanzen und Pastourellen* S. 199) weist folgenden Rhythmus auf (dazu die Noten S. 134 und Übertragung **137*** S. 145):

---

[1] Ein e hinter der Silbenzahl bedeutet, daß der betreffende Vers einen weiblichen, zweisilbigen Reim hat.

Au tans daoust que fuille de boschet	10 Silben,	volltaktig,
chiet et matist a petit de venter	10 „	„
flours na duree	4e „	„
verdure‿est passee	5e „	auftaktig,
remaint chant doisel	5 „	„
blanche ialee (mit Hiatus)	4e „	volltaktig,
a la matinee	5e „	auftaktig,
sapert ou prael	5 „	„

In No. **150*** und **151*** haben wir den Sechssilber als dritten Modus mit zwei Auftaktsilben übertragen.

In No. **139*** finden wir den Siebensilber volltaktig einsetzend belegt. Vier-, Sieben- und Zehnsilber setzen also volltaktig ein, wenn sie in einem dreiteiligen Modus rhythmisiert sind, die andern Versarten entsprechend mit einer oder zwei Auftaktsilben.

Das Reimgeschlecht übt auf den Modus keinen Einfluß aus, weil die Reimsilbe auf eine gute Taktzeit fallen muß, welcher eine Pause zur Ergänzung des Taktes folgt, wenn der nächstfolgende Vers nicht auftaktig beginnt. Ist der Reim männlich (katalektisch), so füllt er den Zeitraum aus, welcher ihm durch seine Stellung im Modus zukommt, ist er weiblich (akatalektisch), so kann entweder der dem normalen Modusglied entsprechende Dauerwert so geteilt werden, daß die beiden Reimsilben auch nur die Dauer des männlichen Reims ausfüllen oder die überzählige, unbetonte Reimsilbe tritt an Stelle der *pausa plana*, oder aber, und dies hauptsächlich bei gewissen Kurzversarten (worüber sogleich), die Reimsilben werden über das durch den Modus festgesetzte Normalmaß hinaus gedehnt.

Männliche und weibliche Siebensilber wechseln z. B. ab in den Übertragungen:

No. **11***.	Tant es	gay es	a - vi-	nentz (Pause)	I. Modus,	Periode von 4 Takten, männlich = katalektisch.
	mi donz	que sui	presam-	para	I. Modus,	Periode von 4 Takten, weiblich = akatalektisch.
No. **25***.	Qui da-	mors a	remem-	brance	it.	weiblich, akatalektisch.
	bien doit	de ioi-	e chan-	ter (Pause)		männlich, katalektisch.
No. **27***.	Quant uoi	renuer-	dir lar-	broie		weibl., akat.
	que li	tensdes-	tey re-	uient (Pause)		männl., kat.
No. **99***.	A-mours	est u-	ne mer-	uoille	II. Modus,	weibl., akat.,
	dont on	se doit	meroil-	lier (Pause)		männl., kat.
No. **100***.	Bo-ne‿a-	morsqui	son re-	paire	II. Modus,	weibl., akat.
	fait en	moi ma	tant re-	quis (Pause)		männl., kat.

Ebenso No. **102***, **103***, **107***, **109***, **112*** und **115***.

Bei gewissen Versarten können mehrere Modi in Frage kommen; der Zehnsilber kann, wie wir bereits nachgewiesen haben, als eine Summe von fünf Takten im auftaktigen ersten

und als eine solche von vier Takten im regulären dritten Modus rhythmisiert werden. In Gegenwart mensuriert notierter Melodien fällt uns ja die Entscheidung, ob zwei- oder dreiteilig zu gliedern ist, nicht schwer; ganz anders gestaltet sich jedoch die Frage, wenn die zu interpretierende Melodie anstatt in der modalen Notierung in der gewöhnlichen Quadratnotation, in lauter gleichförmigen Longen aufgezeichnet ist, weil uns dann das musikalisch-graphische Kriterium zur Erkenntnis des Modus fehlt. Was die mittelalterlichen Sänger aus ihrer Routine, *per usum*, spontan perzipierten, müssen wir zum Teil mit Hilfe von Analogiebildungen rekonstruieren. Wir werden also im folgenden feststellen, in welchen Modi die verschiedenen Versarten in den oben übertragenen Beispielen rhythmisiert sind und die so erhaltenen Resultate, verbunden mit gewissen Merkmalen, die wir an dem Verlauf der Melodie regelmäßig verfolgen können, auf die mittelalterliche Lyrik übertragen.

Auf die spezifischen Eigentümlichkeiten der einzelnen Modi kommen wir hier nicht mehr zurück, da wir diesen Punkt oben S. 128ff. erledigt haben. Wir wiederholen nur noch kurz, daß der zweite Modus | ⏑́ – | ⏑́ – | ⏑́ – | ⏑́, mit dem Taktikt auf der *Brevis* in den Fällen an Stelle des ersten | –́ ⏑ | –́ . . . zu treten hat, in welchen die Wortton tragenden Silben **nicht** mit den Taktikten zusammenfallen.

Von der in den Traktaten der Theoretiker postulierten und durch die mensuralgeschriebenen Melodien bestätigten obligaten Kontinuität des eingeschlagenen Rhythmus, d. h. von der symmetrischen Aufeinanderfolge gleichgegliederter Takte in Gestalt der im vorhergehenden Kapitel beschriebenen *Modi* und von dem Fundamentalgesetz ausgehend, daß in der einstimmigen Musik die betonten Reimsilben ausnahmslos auf die guten Zeiten, Taktikten fallen müssen, können wir nunmehr für alle vorkommenden Versarten den Rhythmus bestimmen, nach welchem dieselben zu lesen sind und in welchem die zugehörigen Melodien komponiert waren. Bei der Übertragung der Melodien haben wir dann nur noch die zu ihren Silben gehörigen Noten oder Notengruppen nach der in der Tabelle oben S. 153f. gegebenen Auflösung dem Modus entsprechend mechanisch einzusetzen.

Die innere rhythmische Gliederung der verschiedenen mittelalterlich-lyrischen Versarten.

Einsilbige Verse kommen nur als *versetz biocatz* (vgl. oben S. 163) vor und müssen als solche auf die erste, d. i. die gute Taktzeit fallen, gleichviel ob der *compas* des Gedichts einen zwei- oder dreiteiligen Modus verlangt. Wir begegnen solchen einsilbigen Versen meist nur in Versspielereien, wie z. B. in dem als Notenbeispiel 11 oben S. 59 mitgeteilten Descort des Aimeric de Peguillan (*Qui la ve en ditz*[1] Übertragung **91***, und in dem anonymen Acort (Troub. Mel. No. 237) Übertragung No. **8***:

sos gay cors plasens, gens,

el syei bel semblan, man usw.

Bei weiblichem Reim würde die unbetonte zweite Reimsilbe das zweite Element des Modus, die schlechte Taktzeit ausfüllen, z. B.

bruna resp. *bela* (Pause) .

Dasselbe gilt von den zweisilbigen Versen, welche jedoch auch als *versetz enpeutatz* (Binnenreime)[2] verwandt werden können; weil die zweite Silbe auf die gute Taktzeit fallen muß.

[1] Text abgedruckt bei Diez, Poesie[2] S. 305.

[2] Cf. Leys I 128.

kommt für diese Versart hauptsächlich der auftaktige erste Modus in Betracht ⌣ –́. So finden wir in der Übertragung No. **71*** die als Zweisilber aufzufassenden Verse:

ne | *vous*
ne | *vous* (Pause, weil der folgende Vers ungerade Silbenzahl hat und folglich volltaktig einsetzt).
(*ni sar*|*ies a ler*).

In No. **72*** wird ähnlich der Ausruf *sous*|*pris* wiederholt.

Dreisilber sind im zweiteiligen Rhythmus voll- und im dreiteiligen auftaktig zu lesen, weil die letzte Silbe auf die gute Taktzeit fallen muß.

In Verbindung mit Fünfsilbern haben wir solche Dreisilber im volltaktigen ersten Modus zu verzeichnen in dem anonym überlieferten Liede Rayn. No. 1417, dessen rhythmisches Schema wir für die erste Strophe hier nach der in der Handschrift 846 fol. 18b mensuriert notierten Aufzeichnung darstellen:

Bien cuidai garir (Pause)
amors per foir
loing de li
mais mi douz sopir
arrier au languir
men torne
que ne truis contree
ou ie ma pensee
poisse guerpir
pour morir.

Der letzte Vers kann auch unmittelbar an den vorletzten als aufgelöster erster oder auftaktiger sechster Modus angehängt werden, also:

poisse guerpir pour morir.

Als Biox finden wir den Dreisilber im ersten Modus auch in dem nur in 846 fol. 89 überlieferten Trotzliede Rayn. No. 1131 (cf. Übertragung No. **21***):

Ne lairai que je ne die (ohne Pause)
de mes maux une *par*tie
con iroux
dahaizait cuers conoitoux.
fause plus uaire que pye
qui menuoia en sulie.
ia por uos
naurai mais les eulz ploroux usw.

Auch der dritte Vers des Liedes *Dirai vos senes doptansa* von Marcabru (Troub. Mel. No. 142) und in der Chanson des Thibaut de Blazon (Rayn. 1477) *Quant je uoi este uenir o sa uerdour* (s. unten S. 187) der drittletzte: *repentir* ist als Biox aufzufassen.

In seiner normalen Gestalt als –́ ⌣ –́ können wir den Dreisilber auch in dem Elfsilber *Pour conforter ma pesance fais un son* finden, wo die modale Schrift der Handschrift *Noailles* (12 615)[1] die Rhythmisierung dieser drei Silben *fais un son* ohne jede Dehnung verbürgt.

[1] Vgl. das Faksimile oben S. 86 und die Übertragung No. **4***a, oben S. 111 und 113.

Als Dreisilber in normaler Verbindung mit Fünf- und Siebensilbern finden wir einen solchen Kurzvers im zweiten Modus in der Liebesklage Rayn. No. 1453 nach der Handschrift 846 fol. 116a:

Qvant uoi renuerdir (Pause)	quant ne me puis esioir
vergiers au douz mois de mai	de rien que voie‿auenir.
de ioie‿esbaudir	tel mal trai
chascun contre le tens gay	de la grant dolor que iai.
halas et ie que ferai	

Diesem Dreisilber *tel mal trai* steht kein größerer Dauerwert zu als den letzten drei Silben irgend eines beliebigen, in demselben Modus rhythmisierten Verses, und es wäre im Widerspruch zu der Überlieferung, wenn man schlechthin alle Dreisilber über dieses normale Maß hinaus zu einer viertaktigen Periode ergänzen würde[1]. Vereinzelt läßt sich die Dehnung des Dreisilbers nachweisen, z. B. in dem Motet Couss. A. H. XV = *Demenant grant joie*, welches in der Abart des einer Summe zweier zweiter Modi entsprechenden, aufgelösten dritten Modus rhythmisiert ist.

Motet.	Triplum.
Demenant grant joie (Pause)	Lautrier mesbanoie
Lautrier men aloie	Et tous seus pensoi e
Les un pre	A mon gre.

Die Silben | *Les un* | *pre* und | *a mon* | *gre* gelten jede drei tempora, weil der dritte Modus (3 + [1 + 3]) durch Kontraktion des zweiten Gliedes in den sogenannten fünften, aus der Folge von lauter dreizeitigen *Longae* zusammengesetzten Modus übergeht.

Hier also hätten wir ein Beispiel für die Dehnung von Kurzversen auf das Maß des Vierhebers, vermittelst der Dehnung sämtlicher Silben. Aber so wie wir in den Monodien die normale Form des Dreisilbers als | ⏗ ⏑ | ⏗ festgestellt haben, finden wir dieselbe auch neben dem zuletzt als gedehnt erwähnten Motet in seiner ungedehnten Form in der mehrstimmigen Kunst: wir ziehen hier das reizende Trio der *Trois serors, sor rive mer* heran, welches Coussemaker in seiner Art. Harm. als No. L veröffentlicht hat.

[1] Eine solche prinzipielle Dehnung sämtlicher weniger als acht Silben zählenden Verse führt H. Riemann in der „Melodik der Minnesänger" und in seinem Handbuch der Musikgeschichte I II, S. 229f. durch, indem er dabei von dem hypothetischen Grundsatz ausgeht: „Bei allen weniger als achtsilbigen Versen wird das Metrum [vier Hebungen = vier Takte] durch Dehnung der letzten oder sämtlicher Silben ausgefüllt." Das ist ein Postulat, welches unserer modernen Ästhetik entspricht; in der mittelalterlichen Rhythmik war aber die Vierhebigkeit noch nicht zur Alleinherrschaft gelangt; wie wir im folgenden darlegen werden, muß bei weniger als achtsilbigen Versen das Metrum nicht immer auf vier Takte ergänzt werden, vielmehr können Zwei- bis Sechssilber musikalische Füße von ein, zwei und drei Takten bilden und mehr als achtsilbige Verse können Perioden von fünf bis acht Takten ausfüllen, ohne in zwei oder mehr Kurzverse zerlegt werden zu müssen.

L'aisnée	La moiene	La jonete
Trois serors, sor rive mer (Pause)	Trois serors, sor rive mer	Trois serors, sor rive mer
chantent cler	chantent cler.	chantent cler.
Laisnee dit a:	La moiene‿a apele	La jonete
on doit bien	Robin son ami	fu brunete
bele dame‿amer	„Prise maves el bois rame	de brun ami sahati:
et samours	reportes mi".	Je sui brune,
garder cil qui la.		j'avrai brun ami
		aussi.

Von allen hier vorkommenden männlichen und weiblichen Dreisilbern und andern Kurzversen, Zwei- und Fünfsilbern, ist kein einziger auf vier Takte gedehnt: jeder Vers füllt nur die Zeit aus, die ihm nach seiner Silbenzahl im Modus zusteht.

Im Refrain der *Moiene* geht der Text eigentlich aus dem zweiten in den auftaktigen ersten Modus über, was wir durch die eingeklammerten Akzente angedeutet haben; melodisch wird aber der zweite Modus durchgeführt, weil, wie wir oben bemerkt haben, eine parallele Bewegung von erstem und zweitem oder erstem und drittem Modus in der Motetkomposition unmöglich ist; das *ordinare* der Motetusmelodie (vgl. oben S. 94) brachte ab und zu solche Betonungsverstöße hervor; um den musikalischen Modus durchzuführen und das Eintreffen der Konsonanzen auf den guten Taktzeiten zu sichern, kam es den Bearbeitern von Motetten nicht darauf an, ob ein als Monodie regelrecht gebauter und betonter Refrain in seiner neuen Gestalt mit guter oder schlechter Betonung gesungen wurde; bei dem gleichzeitigen Absingen drei oder vier verschiedener Texte war es so wie so unmöglich, alle Stimmen einzeln zu verfolgen und zu verstehen; das Hauptinteresse lag eben in der musikalischen Gesamtwirkung aller Stimmen[1].

Für den Viersilber finden wir zunächst die reguläre Lesung im auftaktigen zweiteiligen Modus, als ⌣ ⌣́ ⌣ ⌣́ im ersten und gelegentlich auch im zweiten Modus.

Wir verweisen auf die Übertragung:

No. 6* (Rayn. No. 759) *Chascun qui de bien amer.* Wir haben oben S. 89 bereits ausgeführt, daß dieses Lied des Richart de Fornival auch in der Wolfenbüttler Motettenhandschrift

[1] Die Gliederung des Drei-Schwestern-Terzetts, die wir oben mitgeteilt haben, ist der musikalischen Periodisierung entnommen; wie bedenklich es unter Umständen sein kann, ähnliche Motettentexte ohne Bezugnahme auf die Musik zu gliedern, zeigt ein Vergleich dieser mit der von G. Raynaud in seinem *Recueil de Motets* I 16 für die drei Texte vorgeschlagenen Gliederung. Raynaud konstruiert die erste Stimme: er⁷ er³ a⁵ er⁷ er⁷ a³, nach der musikalischen Struktur ist die Gliederung dieser Strophe aber er⁷ er³ a⁵ ien³ er⁵ ours³ a⁵, weil das bei Raynaud als Reimwort fungierende *garder* wegen der Betonung *gárder* nicht als solches gelten darf. In der dritten Strophe *(La jonete)* gliedert Raynaud: er⁷ er³ ete³ᵉ ete³ᵉ i⁴ i³ i⁹ i², während die eigentliche, durch musikalische Sätze abgegrenzte Struktur folgende ist: er⁷ er³ ete³ᵉ ete³ᵉ i⁷ une³ᵉ i⁵ i²; Raynaud zerlegt den Satz: *de brun ami s'ahati* des gleichklingenden i wegen in einen Viersilber *De brun ami* und einen Dreisilber *s'ahati*, was aber hier nicht statthaft ist, weil die musikalische Betonung von *ami* als *ámi* dessen Auffassung als Reimwort unhaltbar macht. Der Aufbau dieser ganzen Komposition ist überhaupt dunkel, vor allem aber die Rhythmisierung des Refrains der *moiene*, welche direkt die Negation des regelrechten Versprinzips ist. Dieser Refrain der *moiene* ist, als Monodie gedacht, richtig im ersten Modus mit Auftakt und mit normal betontem Reim zu übertragen, während in ihrer Eigenschaft als Triplum dieselbe Melodie mit der falschen Betonung im zweiten Modus behandelt werden mußte. Vgl. auch unten S. 183f. die Besprechung des Liedes *Quant ce vient en mai.*

als Motet über dem Tenor *Et florebit* in Quadratnoten erhalten ist, und geben hier den Text nach der Handschrift 846 fol. 31 a mit der rhythmischen Versgliederung[1]:

Chascuns qui de bien amer
cuide⁀auoir non.
ne set ou moins a damer
ne ou moi*ns* non.
li vns dit *et* vuet prouer
et p*ar* raison.
quassez fait mieuz a loer
dame⁀a baron.

que pucele pour amer
mais ie[2] di q*ue* non.
chascuns a droite⁀achoiso*n*
sil iuge le ieu a bon
quai esproue.
queque nu*ns* i ait trouei.
iai mis mon cuer en ione damoi|se|le.
dont ia ne p*ar*tirai mon gre.

Die auftaktigen Viersilber schließen sich hier so eng, ohne Pause, an die vorhergehenden Siebensilber an, daß wir beide zusammen als Elfsilber betrachten können. Dasselbe gilt von den Refrains (Übertragung No. **41***):

Pour vous dame de haut pris' serai jolis,

48*. En nom dieu jai bel ami cointe⁀et joli,

sowie **34***, **35***, **38***, **40***, **44*** und **45***; hierzu vgl. unten S. 186f.

In dem Lied (Rayn. No. 1901) ergänzen sich je zwei aufeinanderfolgende Fünf- und Viersilber zu Neunsilbern im ersten Modus (cf. Übertragung No. **14***). Wir lassen die als *Unica* überlieferte Strophe der Handschrift 846 folgen:

Chanter vuil *un* so*n*' ploin de dolour[3] (Periode von fünf Takten mit *Pauza plana*)
quil nest mais nu*ns* hom' quaint p*ar* amour
ploin de traison' et guileor
font damors lor bon' *et* nuit *et* ior.
et cil qui sont de grant ualour (Achtsilber, auftaktig)
sont arrier mis au chief dou tour.
a blasmer fait dame datour
quant a mauuais done samour.

Das geistliche Lai des Königs von Navarra, Thibaut IV., Übertr. No. **55***, beginnt mit einem aus je drei Viersilbern gebildeten Zwölfsilberpaar:

Comencerai' a faire⁀vn lay' de la moillour.
forme*nt* mesmai' que trop par ai fait de dolour.

[1] Vgl. auch Stimming, Altfr. Motette S. 83.

[2] Die Auftaktsilbe ist in zwei Halbkürzen (musikalisch *Semibreves*) gespalten.

[3] Wir glauben, daß sich der Leser bereits so weit an die rhythmische Lesung gewöhnt haben wird, daß wir, zumal bei normaler Durchführung des eingeschlagenen Modus, uns mit der Rhythmusangabe für den ersten Vers begnügen können; bei jeder Änderung werden wir die nötigen Zeichen wieder einsetzen.

In demselben Rhythmus (erster Modus) sind auch die andern Viersilber dieses Lais und überhaupt das ganze Lai zu lesen.

Auch das Lied (Rayn. 1865) desselben Dichters verwendet den Viersilber nach einem im auftaktigen ersten Modus rhythmisierten Zehnsilber (cf. Übertr. No. **66***:)

Pour froidure ne pour yuer felon (Periode von fünf Takten)

ne laisserai

que ne face damours une chancon.

et si dirai.

Als No. **68*** haben wir einen Refrain übertragen, welcher aus (8 + 4) im auftaktigen ersten Modus zu lesenden Silben zusammengesetzt ist:

Jamais amours noublierai nonques ne fis,

ohne Pause zwischen den beiden Gliedern, weil auf einen männlichen Reim hier unmittelbar eine zum folgenden Vers gehörige Auftaktsilbe folgt.

Im Anschluß an einen im zweiten Modus geschriebenen Siebensilber begegnet uns der Viersilber im auftaktigen ersten in der Pastorelle des Roi de Navarre (Rayn. No. 342), Übertragung No. **114***:

Jaloie lautrier errant' sanz compagnon.

Die bis jetzt besprochenen Viersilber hatten männlichen (einsilbigen oder stumpfen) Reim. In der Übertragung No. **15*** finden wir den Viersilber mit klingendem, zweisilbigem Reim:

Car me consoilliez iehan se dex uos uoie (7 + 4e Silben).

Die Haupt-Reimsilbe *uoi* füllt einen ganzen Takt aus, sie ist gedehnt, so daß die zweite, unbetonte Reimsilbe in den nächstfolgenden Takt fällt und wir statt wie bisher Perioden von zwei Takten eine solche von drei Takten erhalten. Ebenso verhält es sich in dem Refrain No. **71***:

Vous nales mie tout ensi que je fais ([4e + 6] Silben = 6 Takte).

Wie sonst, so kann auch hier der reguläre, auftaktige erste Modus ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́ in die Nebenform ⏑́ ⏑ ⏑ ⏑́ verwandelt werden; in dieser Gestalt ist er in dem Rondeau des Adam de la Hale (Couss. A. H. No. XIX) verwandt worden als:

Prendes i | garde | son uous re|garde | son uous re garde | dites le|moi.

In derselben Form befindet sich dieser Refrain im Renart le Nouuel, Handschrift 25566, fol. 165a.

Ein Beispiel für einen im dritten Modus rhythmisierten Viersilber haben wir bereits oben S. 168 als Vers 3 und 6 des Liedes *Au tans daoust* (Rayn. No. 960, cf. Übertr. No. 137*) geliefert: *flours na duree* und *blanche jalee*, also volltaktig einsetzend und ohne Dehnung der Reimsilbe. Aus der Motetkomposition könnten zahlreiche Beispiele angeführt werden, weil, wie wir im letzten Kapitel festgestellt haben, die Binnenreime auf den Taktikten und hauptsächlich auf den vierten Silben von Sieben- oder Zehnsilbern sehr oft verwandt wurden.

Fünfsilber werden in der Regel in einem volltaktig einsetzenden, zweiteiligen Modus rhythmisiert und füllen als solche eine musikalische Periode von drei Takten aus, wenn sie stumpf reimen; ist der Reim aber klingend, so wird die Hauptreimsilbe meistens gedehnt und die zweite Reimsilbe kommt dann in den vierten Takt.

Als Beispiel für männlich reimende Fünfsilber im ersten Modus führen wir an: das bereits besprochene Lied Rayn. 1901, Übertragung No. **14***: *Chanter vuil un son* usw.

ferner Rayn. 530, Übertr. **17***:

En mai par la matinee (Ohne Pause)
quant uoi renuerdir (Pausa plana)
lerbe uert soz la rosee.
et uergiers florir.
lors chant dune‿amour celee
dont se crien morir
qui si mest au cuer entree.
que nen puet issir.
ne nen quiert partir.
por rien qui soit nee.
quant plus la remir
plus mocit *et* plus magree
tout a son plaisir.

Rayn. 1657, Übertr. **30***:

Uiz de joie plains dennoi (Pausa plana)
empren a chanter
si ne sai raison por quoi
men doie mesler
fors pour esprouer
sen chantant oblieroie (Ohne Pause)
un grief mal qui mafebloie.
si quil ma fait alitier
las ie nen quier ja leuer
se li douz cuers natendroie
de cele cui ie moutroie
sanz cui je ne sai durer.

Häufiger findet er sich in Verbindung mit weiblich reimenden Fünfsilbern; so z. B. im anonymen *Acort* (Troub. Mel. No. 237):

Übertr. **8***: Bela donna cara
on poc dyeus trobar

Übertr. **36***: He dame jolie, men cuer sans fausser.
met en uostre baillie, car ne sai vo per.

Übertr. **42***: Chapelet de venque‿et nouuel ami ferai.
„ **71***: Ne vous ne vous (Pause) ni saries aler.
„ **2***, Vers 2: tota la meillor.

Die entsprechenden dreitaktigen Rhythmisierungen des männlichen Fünfsilbers im zweiten Modus sind noch üblicher als die im ersten; wir verweisen nur auf die Übertragungen:

10*, Vers 2: faz me bel semblan, **61***, Vers 2: ausi ne fait nuls, **91***: Qui la ue en ditz.

93*: A vne fonteinne[1]
lez vn bois rame
johanne‿et alaine
soules i trouey
ie les saluey
et la pl*us* pruchainne
quant mot esgarde.
malors demandey
quelx besoi*n*gz uos moinne.

98*: Av douz mois de mai joli (Pause)
joer men alai (Pause)
vne pastore oi (Hiat)
qui crioit ahai
laisse que ferai
se jai perdu mon ami.
iames namerai
home de cuer gay.

104*: Chancon enuoisie (Dehnung der Reimsilbe, Periode von 4 Takten)
Ne puet nus trouer (3 Takte)
sanz amour jolie (4 Takte)
de ce mox uenter
conques en ma uie
hore ne demie
ne fui sanz amer
sen douient doubler
mes chancons en mignotie
en sen et en cortoisie.

106*: Dedanz mon cuer naist une‿ante
qui croist et florit
qui nuit et ior renuerdit usw.

108*: En dou - ce do - lour
aurai longuement este.

122*: Maris pourquoi nameroie
puisque vous ames.

123*: He diex qui men garira
amours mont navre.

125*: Prendes ce garchon
metes len prison
couart couart le trouuai.

In **93*** haben wir hervorgehoben, daß der weibliche Fünfsilber ohne Dehnung der Reimsilbe zu lesen ist und nur dreitaktige Perioden auszufüllen hat; in **104*** hingegen findet die Ergänzungsdehnung zu einer viertaktigen Periode statt; in der Regel ist diese Verlängerung des weiblichen Reimes vom Fünfsilber aufwärts in den Fällen zu beobachten, wo diese Kurzverse neben andern, normal viertaktigen Versen stehen, doch wäre es falsch zu behaupten, daß diese Kurzverse immer über das von ihrer Silbenzahl und dem jeweiligen Modus abhängige Taktmaß hinaus zu dehnen sind. Zwei- bis sechstaktige Perioden sind in der modalen Rhythmik üblich, sowohl in den Monodien, als auch und in viel höherem Maße in den Motetkompositionen.

[1] Dies ist ein prägnantes Beispiel für einen nicht auf vier Takte gedehnten weiblichen Fünfsilber in Verbindung mit dreitaktigen, männlich reimenden Fünf- und einem viertaktigen Siebensilber im zweiten Modus.

Als Belege für solche weibliche Fünfsilber, welche durch Dehnung der Reimsilbe auf vier Takte ergänzt sind, verweisen wir auf die Übertragungen:

3* uirginum regina[1], pure nete‿et monde.

5* toute manbleure, 8* Bela donna cara, 9* Pos quieu uey la fualla,

18* En mai quant florissent prey
et rose‿est nouele

19* Ma dame me fet chanter
de joli corage

31* Ja ne serai sans amour
en toute ma uie.

35* Ne sui pas les mon ami che poise mi
qui ueut si men croie.

36* He dame jolie
Men cuer sans fausser (ohne Pause)
Met en uostre baillie
car ne sai vo per.

43* De no compaignie.

45* qui ueut si men croie.

46* Ne me mokies mie bele[2]
ne me mokies mie

47* les plus jolietes

96* Apris ai quen chantant plour
plus quen nule guise.

104* Chanson enuoisie.

105* Dame je uerroie.

Ob ein weiblich reimender Fünfsilber mit oder ohne Ergänzungsdehnung zu lesen ist, können wir auch daran erkennen, wenn an der korrespondierenden Stelle einer folgenden Strophe der weibliche Reim durch einen männlichen ersetzt ist; in diesem Falle darf die zweisilbige Reimendung nur die Zeit ausfüllen, welche dem einsilbigen, männlichen Reim zusteht, also einen Takt, inkl. der *Pausa plana*, Reimpause.

Im dritten Modus rhythmisierte weibliche Fünfsilber haben wir in den Übertragungen **184*** und **186*** zu verzeichnen; sie bilden je zwei Takte, | ⏗ – ⏑ ⏑ | ⏗ ⏑.

Auf eine eigenartige Verbindung von Fünfsilbern werden wir unten bei Besprechung der Zehnsilber zurückzukommen haben. In der späteren Motetkomposition wäre noch die Gliederung in einer dem Päon entsprechenden Abart des sechsten Modus als | ⏗ ⏑ – – | ⏗ oder | ⏗ ⏑ ⏑ – | ⏗ oder ⏗ – – ⏗ möglich, doch gehört diese Art der späteren Motetten-Rhythmisierung nicht mehr in den Rahmen unserer Arbeit.

Sechssilbige Verse kommen in der mittelalterlichen Chansonliteratur seltener vor; sie können entweder in einem zweiteiligen Modus mit einer, oder in einem dreiteiligen mit zwei Auftaktsilben gelesen werden.

[1] Bei Besprechung des Beispiels 24, oben S. 76ff., haben wir bereits hervorgehoben, daß die mensurierten Aufzeichnungen von Soissons und Egerton für den ersten, weiblichen Fünfsilber den Rhythmus ⏗ ⏑ ⏗ ⏑ ⏗ ⏑ auffallenderweise ohne Dehnung vorschreiben, während man eigentlich die Dehnung bei dem ersten Vers hätte erwarten können, zumal der folgende auf vier Takte gedehnt ist.

[2] Wenn wir das *bele* als weiblich reimenden Biox (Einsilber) auffassen, so haben wir für das erste *ne me mokies mie* eine ungedehnte Periode von drei und für das zweite eine auf vier Takte gedehnte.

Für die erste Art kommen Verse in Betracht wie:

Übertr. **54***: De la plus douce‿amour
me couuient a chanter.

63*: Lamours dont sui espris
me semont de chanter.

62* Li jolis temps deste
que je uoi reuenir.

83* A ma dame seruir (ohne Pause)
ai mis mon cuer et moi.

Bei zweisilbigem, weiblichem Reime wird aus der dreitaktigen durch Dehnung der betonten Reimsilbe eine viertaktige Periode, wie in den Übertragungen:

36* met en vostre baillie.
48* tout soie je brunete.
51* de cui li angle chantent.
53* loer dieu et sa mere.
57* coment que je men dueille.
61* Je ne tieng mie‿a sage.

67* que faut noif et gelee.
72* Souspris sui damouretes
81* jai plus loiaus trouuee.
87* quant je ne truis qui maime.
131* li rossignol qui crie.

Der zuletzt zitierte Vers beginnt mit einem im dritten Modus gegliederten Takt, während der zweite Takt nur zwei Textsilben enthält. Regulär im auftaktigen dritten Modus rhythmisiert sind die zwei Lieder **150*** und **151***:

Devers chastelvilain
me uient la robe‿au main
con vns oitours norrois
bon ior doint dex demain
le seignor que tant ain.
proudons est *et* cortois
de ci quen nauarrois
na si bon chastelain
de son chastel a plain
ne doute‿il les · II · rois.

De la procession
au bon abbe poincon
me couie*n*t a chanter.
hons de religion
ne fist mais tel p*ar*don
par so*n* pais aler.
tout a fait a gaster
et tout mis a charbon.
sil ne fust si proudom.
Il ne losast panser.

Die bis jetzt behandelten Kurzversarten wurden in der Regel sowohl in den Monodien als auch in den Motets nur zur Abwechslung, in Verbindung mit andern, längeren Versen verwandt: die in der ältesten Minnelyrik vorwiegend gebrauchten Verse sind die in einem zweiteiligen Modus rhythmisierten Sieben- und Achtsilber, der Siebensilber volltaktig, der Achtsilber auftaktig einsetzend und dann der im dritten Modus ohne Cäsur gegliederte Zehnsilber, welche durchweg in ihrer normalen Form das Fundamentalgesetz der Vierhebigkeit befolgen, gleichgültig ob der Reim ein- oder mehrsilbig ist.

Siebensilber sind in der Regel im volltaktigen ersten oder zweiten Modus zu lesen. In unsern Übertragungen zweiteilig rhythmisierter Verse befinden sich mehr als 70 Siebensilber; wir zitieren hier nur die Liedanfänge, indem wir sie nach ihren Arten ordnen:

I A. Männlich (stumpf) — B. Weiblich (klingend)
reimende **Siebensilber** im **ersten Modus:**

A. Männlich (stumpf)	B. Weiblich (klingend)
1* Ben uol-gra ses-ser po-ges	**2** Lautrier cuidai aber druda
6* Chascun qui de bien amer	**5** Hui ma-tin a la jor-nee
9* Ver-de-ar en-tre la flor	**7** Dirai uos senes doptansa
11* Tant es gay es auinentz	**10** Domna pos uos ai chausida
15* Car me consoilliez jehan	**11** Mi donz que sui pres ampara
16* De touz max nest nuns pleisanz	**17** En mai par la matinee
18* En mai quant florissent prey	**21** Ne lairai que je ne die
19* Ma dame me fait chanter	**22** Qui bien vuet amors descrivre
20* Ne me donne pas talant	**25** Qui damors a remembrance
23* Quant li oiseillon menu	**27** Quant uoi renuerdir larbroie
26* Qui porroit un guierredon	**28** Sire ne me celez mie
27* Que li tens destey reuient	**40** Che que mes maris na mie[1].

Ferner die Übertragungen **28***, **29***, **30***, **31***, **32***, **33***, **39***, **42***, **43*** und **88***.

II. A. Männlich — B. Weiblich
reimende **Siebensilber** im **zweiten Modus:**

A. Männlich	B. Weiblich
23* chantent par le gaut foillu	**90*** Lau-trier ju-stu-na se-bissa
62* de ma da-me que de-sir	**92*** A lentrant dou douz termine
94* A ma dame ai pris congie	**99*** A-mours est une meruoille
95* Au besoing voit on lami	**100*** Bone‿a-mors qui son re-paire
96* Apris ai quen chantant plour	**102*** Chan-te-rai por mon coraige
97* A lentrant dou tans nouél	**103*** Chanter vuil damour certainne
98* Au douz mois de mai joli	**106*** Dedanz mon cuer naist une‿ante
99* Dont on se doit meroillier	**107*** En douz temps et en bone‿hore
100* Fait en moi, ma tant requis	**109*** En-nu-iz et des-espe-rance
101* Bien mont amors entrepris	**112*** Qui me tient en espe-rance
102* Que je vuil re-con-for-ter	**115*** Auoec te-le con-paig-nie
103* Por a-le-gier ma do-lour.	**122*** Ma-ris pour-quoi nameroie,

[1] In **40*** ist die Reimsilbe *mi* gedehnt, wodurch eine fünftaktige Periode entsteht.

sowie die Übertr. No. **105***, **107***, **108***, **109*** **110***, **111***, **112***, **113***, **115***, **116***, **119***, **120***, **123*** und **125***.

III. Siebensilber im dritten resp. sechsten Modus.

Wir haben als No. **139*** die Übertragung des Liedes *Bien me deusse targier* gegeben, in welchem das Stollenpaar aus je einem Sieben- und Zehnsilber besteht. In dem Liede *Qui or uoudroit leal amant trouer* (Rayn. 875) wechseln auch Zehnsilber mit Siebensilbern ab; es gehört unter die Kompositionen der späteren Zeit (Wende des 13. Jahrhunderts), denn nach der Notierung der Melodie wechselt auch der Modus von einem Vers zum andern; wir geben hier die der Originalnotierung entsprechende Gliederung der Strophe:

Qui or uoudroit leal amant trouer (Pause)	Zehnsilber, auftaktiger I. und III. Modus
si uoingne‿a moi por choisir	Siebensilber, VI. und III. Modus
mais bie*n* se doit bele dame garder	Zehnsilber, VI. und III. Modus
quele ne maint por trahir	Siebensilber, III. Modus
quele feroit que fole‿et que uilaine	Zehnsilber, weibl. Reim, III. Modus
sen porroit tost maloir	Siebensilber, I. Modus
ausi con fist la fause chapelaine	Zehnsilber, weiblich, VI. Modus.
cui touz li monz doit hair	Siebensilber, VI. und III. Modus.

Das sind Erscheinungen, welche unter dem Einfluß der freier entwickelten Motetkompositionen stehen und in der Monodie vor diesem Zeitpunkt, d. h. vor dem letzten Viertel des 13. Jahrhunderts, unmöglich gewesen wären.

Auch unter den Proben aus der mehrstimmigen Musik haben wir Siebensilber zu verzeichnen, welche in einem dritten oder sechsten[1] Modus rhythmisiert sind; es sind die Übertragungen:

182* Lestat du monde‿et la vie | va empirant chascun jour

und **187*** Certes mout est bone vie | Destre‿en bone compaignie

Beinahe geradeso beliebt wie der Siebensilber ist in der Troubadours- und Trouvèreslyrik der im auftaktigen ersten Modus eine viertaktige Periode glatt ausfüllende Achtsilber. In dieser Gestalt haben wir ihn in den Übertragungen in folgenden Liedern nachgewiesen:

29* Que bien porroit mais remenoir
49* Tout cil qui sunt enamourat
50* Si jai perdues mes amours
51* Amors qui seit bien enchanter
52* Quant ces floretes florir uoi
53* Sour cest riuage‿a ceste crois
56* Dame cis uostre fins amis
57* En la douce saison deste

[1] Das Triplum des Motet Couss. A. H. XXXVI (Raynaud, *Motets* I 243) verwendet z. B. den päonischen, aufgelösten sechsten Modus: | *Qui amours veut* | *maintenir et* | *servir loiau|ment sans faus|ser,* wo 16 Silben ohne Pause eine fünftaktige Periode bilden, unbekümmert ob die Reimsilben auf Hebungen oder Senkungen fallen.

58* En mai quant li rossignolet

59* Joie‿et solaz mi fait chanter

60* Jai oblie poinne‿et trauaux

64* Mauuais arbres ne puet florir

65* Ma douce dame‿on ne me croit

67* Quant ie uoi le douz tens venir

68* Jamais amours noublierai

70* Jai joie ramenee chi.

73* Diex trop demeure quant uenra

74* Onques pour amer loiaument

75* Que ne puis uiure sans amours

76* A mes dames le tans en va

77* Hareus li maus damer mochist.

78* Dame qui men cuer aues pris

81* Fausse‿amour ie uous doins congie

84* Diex ie me mariai trop tos

87* Pour toi ne crie-iou hai hai

88* Vous le mi deffendes lamer

846 fol. 119. Quant uoi le felon tens finey

fol. 121. Quant par doucour dou temps nouel usw.

Die angeführten Verse haben ausschließlich männlichen, einsilbigen Reim; mit weiblichem Reim kann der zweiteilig gegliederte Achtsilber nur dann verwandt werden, wenn er mit der attrahierten Nebenform (3 Silben im ersten Takt) einsetzt, oder wenn auf ihn ein volltaktig einsetzender Vers folgt, wie z. B. in **47***: . . . *bru|netes'* | *les plus jolietes,* und hier noch ist die Anbringung der überzähligen Reimsilbe nur aus dem Grunde möglich, weil der Vers zwar acht Textsilben zählt, aber als Siebensilber mit Auflösung einer Länge in zwei Kürzen | *sades bru* | zu betrachten ist und auch als solcher volltaktig einsetzt.

Theoretisch wäre auch die Verwendung des dreiteiligen Modus mit Auftakt als ◡ | ◡́ ◡ ◡ | ◡́ ◡ ◡ | ◡́ oder dessen Nebenform | ◡́ – ◡ – | ◡́ ◡ ◡ | ◡́ möglich gewesen und werden sich diese Formen wohl auch in irgend einer mehrstimmigen Komposition belegen lassen; unter den behandelten Monodien jedoch haben wir keine Beispiele dafür finden können; der auftaktige erste Modus ist eben der spezifische Rhythmus des männlich reimenden epischen und lyrischen Achtsilbers.

Der Neunsilber kommt selten vor; nach der Versicherung der Leys[1] ist er von den Alten (Troubadours) nicht angewandt worden, weil er keinen regelrechten Tonfall haben kann, auch dann nicht, wenn man ihn in zwei Teile von je vier und fünf Silben zerlegt. Nur in den Fällen, wo er ein Vielfaches von dreisilbigen Versen (dreiteiliger Modus) wäre, könne er einen schönen Tonfall haben, wie z. B. in den Versen: *Lo mon veg mal adreg e destreg,* III. Modus mit Auftakt. An diesem Beispiel können wir u. a. auch nachweisen, daß die Leys d'amors die dreiteiligen Versfüße (Modi) gekannt haben.

Der angeführte Vers kann nur dreiteilig als Versganzes betrachtet werden, denn wollten wir die einzelnen Kurzverse als *Cretici* – ◡ – lesen, so müßte unbedingt jede Reimsilbe durch eine *pauza plana* zu einem vollen Takt ergänzt werden, also:

lo mon | *veg* (Pause) *mal a|dreg* (Pause) | *e des|treg* (Pause),

was nur als eine Folge von drei Dreisilbern, nicht aber als ein, ein Ganzes bildender Neunsilber gerechnet werden kann; wenn also die Leys sagen, daß der Neunsilber: *ab rimas multiplicadas,*

[1] *Bordo de IX sillabas no podem trobar am bela cazensa, per que no trobaretz que degus dels antics haian pauzat aytal bordo. e que haia aytals bordos laia cazensa, appar per aquest ysshemple* (I 113).

d. i. mit Binnenreimen wohl bestehen kann und dabei sogar noch einen schönen Tonfall hervorheben[1], so finden wir darin eine weitere Bestätigung für die Verwendung der dreiteiligen Modi oder Versfüße in der provenzalischen Lyrik: das Paradigma der Leys für diese dreiteilig zu lesenden Verse ist das angeführte Neunsilberpaar:

Lo mon veg mal adreg e destreg
quar apleg franh hom dreg per naleg,

welches wegen der Binnenreime auf den Ikten ebensowohl auch als eine Folge von sechs Dreisilbern oder drei Sechssilbern aufgefaßt werden kann.

In unsern Übertragungen finden wir den Neunsilber nur im volltaktig einsetzenden zweiten Modus belegt, wobei sich musikalische Perioden von fünf Takten herausstellen.

117* Honnis soit qui vrais amans depart.
118* Jai ame et touz iours amerai.

121* Dame‿or sui trahis par locoison
de vos iex qui sont prive larron.

Als aus der Verbindung eines Fünfsilbers mit einem Viersilber entstandene Neunsilber können auch Verse aufgefaßt werden wie

14* Chanter vuil un son ploin de dolour usw.

Mit der rhythmischen Gliederung des Zehnsilbers haben wir uns bereits oben S. 132ff. beschäftigt und dabei festgestellt, daß die gebräuchlichste Form dieses Verses die daktylische dreiteilige: | ⏑́ ⏑ ⏑ | ⏑́ ⏑ ⏑ | ⏑́ ⏑ ⏑ | ⏑́ Pause | mit oder ohne Cäsur (Reihenschluß) nach der vierten Silbe ist. Die Cäsur auf der vierten Silbe bildet die Mitte des Verses, wenn wir die Senkungen des zweiten Taktes durch Pausen ersetzen; für den Ursprung dieses Zehnsilbers kann dann der verdoppelte *Coriambus* | ⏑́ ⏑ ⏑ | ⏑́ [⏑ ⏑] | ⏑́ ⏑ ⏑ | ⏑́ [⏑ ⏑] herangezogen werden. Wir führen hier die in der Handschrift 846 unzweideutig im dritten Modus rhythmisierten Zehnsilber nicht wieder an, sondern verweisen auf die oben S. 135ff. gegebene Zusammenstellung.

Außer dieser Hauptform des Zehnsilbers sind aber noch verschiedene Nebenformen zu verzeichnen; so hat z. B. Tobler in seinem Lehrbuch auf Zehnsilber ohne Cäsur, auf solche mit der Cäsur nach betonter fünfter oder sechster Silbe hingewiesen[2].

---

[1] Ibid. S. 114.

[2] Der Ansicht Toblers, daß von den vier Silben des ersten Gliedes die dritte betont und die vierte tonlos ist: *Et a Lengres* | *seroie malbaillis* glauben wir jedoch im Anschluß an die musikalische Rhythmisierung die folgende entgegenstellen zu müssen, daß in solchen Versen mit unbetonter vierter Silbe diese vierte Silbe im Vers trotzdem den Ikt tragen muß, also hier: *et a Lengres seroie malbaillis* genau so wie wir es an den zahlreichen Übertragungen im dritten Modus nachgewiesen haben, in welchen unbetonte Silben auf den guten Taktzeiten liegen. Wir zitieren nur Lieder wie: *Douce dame tout autre pensement; De grant joie me sui touz esmeuz; Empereres ne rois nont nul pooir; Je chantasse volontiers liement; Par Deu sire de Champaigne‿et de Brie* **161*** usw. Ebenso verhält es sich mit den Versen mit sogenannter weiblicher Cäsur bei betonter vierter (A. Tobler S. 99): *Qu'encor ne die je ma desirance; Selonc maniere de loial ami; Qui de s'amie respite sa joie; Quelle te face bien sovent chanteir; Et lor donroie dou mien largement.* Wir pflichten Tobler darin bei, daß man besser tun wird, „derartige Verse einfach als solche anzusehen, die ganz ohne Cäsur sind und dem Gesetze des regelmäßigen zehnsilbigen Verses nur noch durch die Betonung der vierten Silbe Genüge tun“.

Ob ein Zehnsilber die Cäsur nach der dritten, vierten, fünften oder sechsten Silbe oder gar keine haben soll und kann, steht in engem Zusammenhang mit der musikalisch-rhythmischen Gliederung. Ist der Zehnsilber im dritten oder sechsten Modus, also dreiteilig gegliedert, so kann von Cäsur entweder nur auf der vierten, oder gar nicht die Rede sein; ist er aber im auftaktigen ersten rhythmisiert, so kann die Cäsur auf die vierte oder sechste Silbe folgen, wobei es sich gleich bleibt, ob der reguläre auftaktige Modus ⏑ | –́ ⏑ | –́ oder die attrahierte Nebenform ⏑́ ⏑ ⏑ | –́ zur Anwendung kommt. Wo eine unbetonte Silbe auf eine musikalische Hebung fällt, wird sie eo ipso betont, da der Text dem modalen Rhythmus untergeordnet ist.

Liegt in einem anscheinend zehnsilbigen Vers die Cäsur nach der betonten fünften Silbe, so können wir einen solchen Vers nur als ein Gebilde von zwei Fünfsilbern auffassen; die Bezeichnung „Zehnsilber" ist unstatthaft, weil der Vers in dieser Gestalt unmöglich in einen dem Zehnsilber zugänglichen Rhythmus untergebracht werden kann. Tobler führt als Beispiel der Anwendung dieses Verses die „Romanze ganz volkstümlichen Charakters" an: *Quant ce vient en mai,* | *ke rose est panie* (Rayn. 1156). Die rhythmische Gliederung dieses Verses kann a priori nur sein: Quant ce vient en mai (Pause) ke rose‿est pa-nie.

An Stelle der Pause nach *mai* könnte aber mit gleichem Recht eine zum ersten Vers gehörende weibliche Reimsilbe oder eine zum zweiten Vers gehörende Auftaktsilbe treten, so dass wir den Rhythmus erhielten ⏑́ – ⏑́ – ⏑́ (–) ⏑́ – ⏑́ – ⏑́ – (–́), was einem regelrechten, aus 5 + 6 Silben zusammengesetzten Elfsilber entsprechen würde. Im Verlauf des Gedichts kommt tatsächlich der erste Fall, die Hinzufügung einer weiblichen Endung an den ersten Fünfsilber, zweimal vor:

K'il me raigne querre ‖ *en ceste‿abaie:*
et rint a la porte de celle‿abaie.

und wie wir gleich sehen werden, haben wir auch einen Beleg für unsere andere Annahme einer Auftaktsilbe vor dem zweiten, weiblich reimenden Fünfsilber gefunden.

Daß die angeführte Romanze nicht als Zehn-, sondern als eine Folge von zwei Fünfsilbern zu betrachten ist, wird nämlich durch folgende Tatsache unzweideutig erwiesen. Die Handschrift Montpellier enthält auf fol. 55v⁰ eine vierstimmige Komposition (Couss. A. H. No. XLIV) mit dem Tenor *Aptatur*. Der Motetus ist, wie bereits Fr. Ludwig festgestellt hat[1], die Klage eines jungen Mädchens, das wider seinen Willen zur Nonne gemacht ist, also genau das Thema der Romanze (Bartsch, Chr. 335). Von höchstem Interesse ist nun, daß beide Kompositionen, die Singstimme des Motet aus Montpellier und die einstimmige Romanze auch auf denselben Refrain ausgehen[2], welcher in den Trouvères-Handschriften von Bern *389* und Paris *20050* (*St. Germain*, cfr. Faksimile fol. 161v⁰ unten) den Wortlaut hat:

Je sent les dous mas a ma senturete
malois soit de deu ki me fist nonnete.

[1] S. B. der I. M. G. V S. 198. Der Text ist abgedruckt nach der Handschrift Bamberg bei A. Stimming, Altfr. Mot. S. 38; auch in dieser Lesart hat der erste Refrainvers *Je sans les dous maus desous ma ceinturete* elf Silben.

[2] Zahlreiche Liedanfänge der in der Handschrift von Montpellier (nach Coussemakers Verzeichnis in: l'Art Harmonique) befindlichen Kompositionen stimmen mit Liedanfängen aus den Trouvèrehandschriften überein (cf. oben S. 89). Wir haben leider bisher nur einzelne, von Coussemaker veröffentlichte Beispiele nachprüfen können, aus denen wir festgestellt haben, daß sich textlich und musikalisch die Übereinstimmung oft nur auf den Anfangs- und Schlußvers erstreckt, während das dazwischen Liegende in beiden Fassungen unabhängig ist; so z. B.

während in der Singstimme des Motets aus Handschrift Montpellier die zwei ersten Kurzverse durch Hinzufügung einer Auftaktsilbe für den zweiten, weiblich reimenden Fünfsilber zu einem Elfsilber zusammengeschmolzen werden; der Wortlaut des Refrains nach dem Motet lautet:

Je sens les doz maus desoz ma ceinturete
Honnis soit de diu qui me fist nonete.

In diesem Refrain haben wir wieder einen Beleg für die aus der Verbindung zweier zweiter Modi zusammengesetzte Abart des dritten Modus in einer mehrstimmigen Komposition durch Teilung des ersten Elements:

▜ ▀ ▀ = 3 + (1 + 2) Tempora = ▀ ▜ ▀ ▀ = (1 + 2) + (1 + 2) Tempora[1].

Die Rhythmisierung, die wir soeben mitgeteilt haben, ist die genaue Wiedergabe des musikalischen Rhythmus nach den mensuriert aufgezeichneten Melodien der Lesarten von Montpellier und des Aristoteles-Codex[2] Paris, *B. N. lat.* 11266. Es unterliegt nun keinem Zweifel, daß diese Gliederung im aufgelösten Modus hier weiter nichts sein kann, als eine Umbildung des zweiten Modus. Der Komponist sollte seine Stimmen *amplius ordinare* (s. oben S. 94 u. 172), und so konnte er auch den ursprünglich als

| Je sent | les douz | mas (de)| souz ma | sentu|rete |

rhythmisierten Refrain durch Vereinigung der zwei ersten Takte in den dritten Modus umändern.

Die Notierung der Handschrift Montpellier für das Wort *nonete* gehört der unregelmäßigen älteren, vorfrankonischen Notenschrift an; im Aristoteles-Kodex ist die Schreibweise bedeutend sorgfältiger und korrekter; die betreffende Stelle ist hier unzweideutig als *fist no-ne-te* notiert. Die anormale Betonung des Wortes *nonete* ist auch nur eine Folge der gezwungenen Unterbringung des Textes in einer mehrstimmigen Komposition, um mit dem männlich reimenden Triplum auf der guten Taktzeit zu schließen. Die Übertragung dieses Refrains, wie sie Coussemaker A. H. S. 108 bietet, ist — wie so viele andere — unrichtig; wir geben hier unsere Interpretation:



in No. 32, *Li doz termine m'agree* über dem Tenor *Balaam.* Coussemaker schreibt es dem Moniot de Paris zu, jedenfalls, weil die in zehn Handschriften überlieferte, dem Moniot (d'Arras) zugeschriebene Romanze (Raynaud No. 490) mit denselben Versen beginnt. Das Schema der Romanze ist nach den Handschriften Paris, *Arsenal 5198* und *Bibl. Nat. fr. 20050*: 7 ée, 7 or, 7 ée, 7 or, 5 or, 7 or, 7 ée, 7 or, 7 ée, 7 or. [Die Zahlen bedeuten die Silbenzahl des Verses, die Buchstaben den Reim.] Das Schema des Motet aus der Handschrift Montpellier ist: 7 ée, 7 our, 7 our, 7 ee, 7 our, 7 our, 3 our, 7 ée, 7 ée, 7 our, 7 our, 7 ée, 7 our. Die ganze Ähnlichkeit erstreckt sich also textlich auf die Durchführung der zwei Reime auf *ée* und *or* resp. *our* und auf die Vorherrschaft des männlichen und weiblichen Siebensilbers; identisch sind in beiden Fassungen nur die Verse 1, 2, sowie der Schlußvers und die zweite Hälfte des vorletzten Verses: *se ie fusse en la (: en la tres douce) contree, ou cele maint qui iaor.* Was die Musik anbetrifft, herrscht vollständige Übereinstimmung beider Melodien in denselben Versen, die textlich identisch sind, während melodische Anklänge durch die ganze Komposition wahrzunehmen sind; nur hat der Kopist der Handschrift X hier, wie auch sonst, einzelne Längen durch Tonumspielungen ersetzt, oder aber, der Schreiber der Motettenhandschrift hat diese Verzierungen absichtlich unterdrückt; eine Entscheidung könnte durch Vermehrung dieser Fälle getroffen werden.

[1] Vgl. oben S. 154 und 158.

[2] Die Kopie hat mir Herr Dr. Fr. Ludwig freundlichst mitgeteilt. Variante dieser Lesart: *de dé soit honi qui me fist nonette* (Raynaud, *Motets* I, Appendice S. 329).

In seiner originalen Form war der Romanzen-Refrain als Monodie höchstwahrscheinlich einfacher rhythmisiert als in dem durchaus kunstmäßig angelegten Motet[1].

Auch die beiden andern von Tobler angeführten Lieder können nicht als Zehnsilber aufgefaßt werden, weil sie infolge der Pause nach der fünften Silbe das Metrum eines Elfsilbers ausfüllen. Nur dann dürften wir von Zehnsilbern sprechen, wenn die rhythmische Lesung als:

en tous tens se doit fins cuers esjoir

bzw. lonc tens ai este en ire sans joie,

ohne Cäsur und vor allem ohne Reimpause nach der fünften Silbe möglich wäre; der musikalische und überhaupt der natürliche Rhythmus dieser Verse ist aber als:

En tous tens se doit (Pause) fins cuers esjoir

bzw. Lonc tens ai este (Pause) en ire sans joie,

als Fünfsilber zu werten, wobei wir besonders hervorheben, daß in der Handschrift 846 nach *esté* deutlich die Pause vorgeschrieben ist, ebenso wie auch nach den folgenden Vers-Enden: *joie, chantey, a gre, soie.*

In der Melodie des Minneliedes von Blondiau de Nesle, Rayn. No. 620, dessen Rhythmus nach der Handschrift 846 folgendermaßen gestaltet ist:

		Melodie-Schema
A lentrant deste	que li tans comence.	a
quant ioi ces oiseaus	sor la flour tentir.	b
sopris sui damours	dont mes cuers balance.	a
dex men doint joir	tot a mon plaisir.	b
ou autrement crien	morir sanz dotance.	c
car je nai ou mont	autre soustenance.	c
amors est la riens	que je plus desir.	b

finden wir eine Gliederung, welche der oben besprochenen des ursprünglichen Refrains: Je sent les douz maus (Pause) a ma ceinturete, genau entspricht. Auch hier hätte ein Komponist, welcher diese Melodie als Motet hätte verwenden wollen, je zwei Takte des ersten Fünfsilbers in einen Takt zasammennehmen können, wodurch ein aufgelöster dritter Modus, [(1 + 2) + (1 + 2)] Zeiteinheiten, entstanden wäre: dadurch wäre der zweite Iktus weggefallen, und der Vers wäre rhythmisch als A lentrant deste, mit je einem Ikt auf der ersten und letzten Silbe zu behandeln gewesen, oder statt dieses aufgelösten dritten Modus hätte der Komponist einen päonischen sechsten Modus verwenden können, wie in dem oben S. 180 Anm. 1 erwähnten *Qui amours veut maintenir*, also: *Je sent les douz maus*. Das sind aber Rhythmisierungen, die wir nur in der späteren mehrstimmigen Kunst nachweisen können, in welcher der ursprüngliche Rhythmus eines Refrains

[1] Die musikalische Seite der mittelalterlichen Refrains ist bis jetzt noch unerforscht: wir haben bereits ein stattliches Material gesammelt und werden dies interessante Thema in einer folgenden Arbeit behandeln.

oder eines ganzen Liedes nötigenfalls verschoben oder umgeformt werden konnte, wenn es die musikalische Konkordanz mit den andern Stimmen erheischte, wie wir bereits oben S. 172 an dem Refrain der *Mojene* bemerkt haben.

Wir sind somit zum Elfsilber angelangt, dessen Rhythmus neben den komplizierten Formen des dreiteiligen Modus, welche den Motetkompositionen eigentümlich sind, auch schlicht und einfach in den Monodien im volltaktigen ersten oder zweiten Modus, mit oder ohne Cäsur nach der siebenten Silbe verläuft.

In dem Refrain (Übertr. **38***)

Amours ne se donne mais ele se vent } Musikalisch eine Periode von sechs Takten ohne Pause im Versinnern.

il nest nus qui soit ames sil na argent

ist im ersten Vers von Cäsur gar nicht oder höchstens nach der unbetonten sechsten Silbe etwas zu finden, während man im zweiten Vers geneigt sein könnte, nach der siebenten Silbe eine Cäsur (Reihenfolge) anzusetzen; musikalisch ist weder in einem, noch im andern Falle eine der Cäsur entsprechende Pause zu entdecken.

Auf dieselben Noten wird auch der folgende Refrain gesungen:

34* Batue sui pour amer de mon baron

et si nen fai nul sanlant se rire non,

wo man in beiden Versen nach der siebten Silbe eine Cäsur sehen könnte.

Auf ähnliche Weisen sind auch die folgenden Refrains zu musikalischen, einheitlichen Sätzen von je sechs Takten melodisiert:

35* Ne sui pas les mon ami che poise mi

40* Vous ares le singnourie⁀amis de moi

41* Pour vous dame de haut pris serai jolis

48* En non dieu iai bel ami cointe⁀et joli.

Mit textlich durchaus gerechtfertigter Cäsur nach der siebten Silbe aber ohne Pause zwischen den Reihen konstruiert sind die Verse:

37* Diex conment durer porrai. aimi a hai

quant a la bele que j'aim congiet prendrai.

44* Fi mari de vostre⁀amour car iai ami.

Hierher können auch die Verbindungen von (7e + 3)silbern gerechnet werden, die wir zum Teil bereits an anderer Stelle berührt haben:

4* Pour conforter ma pesance fais un son

Die drei letzten Silben *fais un son* schließen sich unmittelbar an den weiblich gereimten Siebensilber an, ohne Pause, und bilden so mit diesem zusammen eine musikalische Periode von sechs Takten: | ⏑́ ⏑ | ⏑́ ⏑ | ⏑́ ⏑ | ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑ | ⏑́ *Pausa plana* |.

Aus (7 + 4) Silben besteht auch der Anfang des Liedes:

Rayn. 1177, Quant je uoi este uenir o sa uerdour
816 fol. 116c: et la rose‿espanoir au point dou jour

Zu Anfang 2 Elfsilber (sieben [männl. reim] + vier Silben) ohne Pause im Innern, weil sich wiederum der Viersilber unmittelbar als auftaktig einsetzend an den Siebensilber anschließt und mit ihm zusammen eine Periode von sechs Takten ausfüllt.

adonques me dueil et plour (Pause)
et plaing et soupir (Pause)
que li tres douz maux damors (Pause)
ne mi laint garir. (Pause)
repentir (Pause)
ne men porroie‿a nul jour (Pause)
que jaing sans cuers tricheour.

volltaktig einsetzend

15* Car me consoilliez Jehan se diex vous voie
6* Chascuns qui de bien amer cuide‿avoir non (s. oben S. 173)
Girai toute la valee‿avec Marot (Couss. A. H. XV).

Die männlich reimenden Elfsilber im ersten Modus füllen immer eine musikalische Periode von sechs Takten aus; auch im zweiten Modus bleibt das Metrum gleich, wie z. B. in

No. **114*** Jaloie lautrier errant sanz compaignon.
124* Je muir je muir damouretes las aymi
Par defaute damiete de merchi.

Ein Elfsilber kann also in der älteren Lyrik folgende Gliederungen haben:

I. Modus: – – – – ⏑ – ⏑ – (⏑) } 6 Takte
II. Modus: | – ⏑ – – – – – – (⏑) }
III. Modus: – ⏑ (′) – ⏑ – ⏑ – ( ) (Motet-Rhythmus) 5 Takte

mit fakultativer Atempause (Cäsur) nach jeder beliebigen Silbe, meist jedoch nach der betonten fünften oder siebten oder nach der unbetonten sechsten oder achten Silbe. Sobald jedoch auf die betonte fünfte Silbe eine Pause folgt, oder, was gleich ist, sobald die betonte fünfte Silbe allein einen Takt ausfüllt, dürfen wir nicht mehr von einem Elfsilber im rechten Sinne des Wortes reden, da wir in Wirklichkeit zwei rhythmisch selbständige Fünfsilber vor uns haben: nur wenn der erste Fünfsilber weiblich reimt oder der zweite Fünfsilber durch Hinzufügung einer Auftaktsilbe zu einem Sechssilber umgeformt worden ist, wie wir es an dem Refrain *Je sent les dous mas* im Motet nachgewiesen haben, bleibt es sich gleich, ob wir dieses Gebilde als Elfsilber oder als eine Summe von zwei Fünfsilbern betrachten, deren erster weiblich reimt, oder ob wir es als eine Verbindung eines Fünfsilbers mit einem Sechssilber auffassen.

Ähnlich wie bei diesen Elfsilbern kommt es auch sonst noch vor, daß sich zwei oder mehr Verse, welche so gebaut sind, daß entweder auf einen weiblich reimenden unmittelbar ein volltaktiger, oder auf einen männlich reimenden ein auftaktiger zweiteiliger Modus folgt, so daß

die betreffenden Reihen durch keine Pause voneinander getrennt werden. Dieser Erscheinung begegnen wir am häufigsten in den Motetten, was wohl damit zusammenhängt, daß in vielen Fällen eine Melodie gegeben war, zu welcher ein Text hinzugedichtet wurde, wie wir es bei Besprechung des Notenbeispiels 21 S. 66 ff. nachgewiesen haben, in welchem je zwei Verse entweder als (7 + 6) zusammengenommen, anscheinend einen Dreizehnsilber bilden, wie im lateinischen: Agmina militiae celestis omnia, oder im französischen: Quant froidure trait a fin encontre la saison, wo auf den männlich gereimten ersten Siebensilber ein auftaktig einsetzender Sechssilber folgt, während sich der provenzalische, scheinbare Dreizehnsilber aus einem weiblich gereimten Siebensilber und einem unmittelbar darauffolgenden Fünfsilber zusammenfügt, welcher volltaktig einsetzen muß:

[Lautrier cuidai aber druda] tota la meillor.

Wir bezeichnen solche Verse als scheinbare Dreizehnsilber, weil mit gleichem Recht an Stelle der unbetonton Silbe des weiblichen Reimes eine auf den männlichen Reim folgende Pause stehen könnte, welche dann deutlich die beiden Verse in einen Sieben- und Fünfsilber abgrenzen würde. Wie auch die Übertragung **5*** zeigt, bilden die zwei Verse: *Hui matin a la jornee toute manbleure* eine Periode, welche genau das Maß ausfüllt, das wir bei den scheinbaren Dreizehnsilbern oben festgestellt haben; denken wir den weiblichen Reim des ersten Siebensilbers weg, so haben wir für diese Periode den Rhythmus ⏓́ ⏑ ⏓́ ⏑ ⏓́ ⏑ ⏓́ Pause ⏓́ ⏑ ⏓́ ⏑ ⏓́ ⏓́, also zwei völlig unabhängige Verse, trotzdem sie sich musikalisch zu einem längeren Satz ergänzen können. Ähnlich verhält es sich mit No. **17*** und allen andern Verbindungen von weiblich reimenden Siebensilbern mit folgendem Fünfsilber.

Ebenso ist mit den Fünfzehnsilbern zu verfahren; in der Regel werden sie aus zwei Reihen bestehen, von denen entweder die erste ungerade Silbenzahl hat und klingend reimt, oder die zweite gerade Silbenzahl hat und folglich auftaktig einsetzend sich unmittelbar an eine stumpf reimende Reihe anschließt. Tritt keine dieser zwei Bedingungen ein, so liegt in der Mitte eine *Pausa plana*, welche die Trennung der Verse, den Reihenschluß, markiert.

Die Leys d'amors gehen nicht über den Zwölfsilber hinaus und diesen fassen sie ebenfalls als eine Summe von zwei Sechssilbern auf: *e devetz saber que hom pot de quascu daquestz bordos de XII sillabas far dos bordos jaciaysso ques amduy represento un.* Es ist zu beachten, daß man einen jeden dieser Zwölfsilber in zwei Verse zerlegen kann, trotzdem diese zwei nur einen Vers darstellen. Wir haben in den mensuriert überlieferten Monodien keinen Beleg für den Zwölfsilber entdeckt, doch wenn wir uns an die Angabe der Leys halten wollten, könnten wir seinen Rhythmus aus der unmittelbaren Folge zweier Sechssilberreihen herstellen, wobei die dreiteilige Form, wie wir sie oben S. 182 angeführt und besprochen haben, als viertaktige Periode im dritten Modus mit zwei Auftaktsilben: ⏑ ⏑ | ⏓́ ⏑ ⏑ | ⏓́ ⏑ ⏑ | ⏓́ ⏑ ⏑ | ⏓́ in erster Linie in Frage käme.

Solange die innere Gliederung der mittelalterlichen Verse nicht durch die musikalische Rhythmik beleuchtet war, konnten in wissenschaftlichen Untersuchungen über die Metrik[1] nur

[1] Auch zur Erkenntnis der Entstehung und Entwicklung des mittelalterlichen Strophenbaues wird die Musik das Ihrige beizutragen haben. Über das Verhältnis von Reim zu Melodie hat C. Appel eine treffliche Vorstudie veröffentlicht, *Uc Brunenc,* Abhdl. Herrn Prof. Dr. A. Tobler dargebracht (Halle 1895); wir haben unsererseits diese Frage einer eingehenden Untersuchung unterzogen; weil wir aber den Leser dabei regelmäßig auf das Corpus der Troubadoursmelodien verweisen müssen, welches als zweiter Band in Kürze folgen soll, haben wir davon abgesehen, das betreffende Kapitel schon in dem vorliegenden Bande zu veröffentlichen. (Siehe Schlußwort.)

Hypothesen vorgebracht werden; ab und zu entsprechen dieselben zwar auch den Tatsachen, im ganzen wird aber Vieles nachzuprüfen und entsprechend umzuarbeiten sein.

Die modale Übertragung der mittelalterlichen Monodien ergibt sich aus der Anwendung der Regeln, die wir bisher aufgestellt und erläutert haben, spielend einfach und so regelmäßig, daß wir keines weiteren Kommentars mehr benötigen. Die einzige Schwierigkeit liegt vielleicht für den Ungeübten in der Bestimmung des Modus aus der Silbenzahl der Verse und dem Verhältnis von musikalischer und sprachlicher Betonung. Finden wir z. B. nach Einsetzung der Taktikten bzw. Abgrenzung der Takteinheiten, daß auf die Iktsilbe meist zwei oder mehr Noten fallen, während die Senkung nur mit einer Note versehen ist, so deutet dies auf den ersten Modus hin; haben umgekehrt die Senkungssilben mehr Noten als die Iktsilben und sind jene zugleich Trägerinnen des normalen, sprachrechtlichen Worttons, so ist der zweite Modus zu verwenden. Die spezifischen Eigentümlichkeiten des dritten Modus haben wir an ihrer Stelle oben S. 157 ff. besprochen.

Nur selten kommt es vor, daß eine Melodie durchweg syllabisch komponiert ist, d. h. daß auf jede Silbe eine, und nur eine Note zu singen ist; in diesem Falle geht uns das musikalisch-graphische Kriterium zur Bestimmung des Modus verloren und das Verhältnis der musikalisch-dynamischen zur sprachlichen Wortbetonung bleibt allein ausschlaggebend, indem der Dauerwert der worttontragenden Silben zur Kompensation jedesmal quantitativ verdoppelt wird, wenn dieselben auf Senkungen, schlechte Taktzeiten fallen.

Wenn man nun schon bei der Herstellung eines kritischen Gedichttextes der Gefahr ausgesetzt ist, aus der komparativen Analyse der Lesarten ein Lied zu bilden, dessen Identität mit der Originaldichtung nur hypothetisch geboten werden kann, so trifft dies bei der Musik dieser Lieder in noch viel höherem Maße zu. Neben den, mit beinahe Note für Note (abgesehen von den Vortragsverzierungen, Tonumspielungen etc.) übereinstimmend aufgezeichneten Melodien, wie wir sie im ersten Teil S. 54 ff. in den provenzalischen Melodien 1 αβ, 2 αβ : γδ 3 α : βγδ, 4 α : βγ, 5 αβγ, 6 αβ : γ, 7 α : βγ, 8 αβ, 10 αβ, 12 αβ, 15 αβ, 16 αβ, 17 αβ, 18 αβγ und 21 αβγδεζηϑ) nachweisen können, begegnen wir nämlich auch zuweilen solchen Fällen, in welchen die Lesarten einer Melodie bei gleichbleibendem melodischem Kern weniger konstant sind, wie z. B. in dem zweiten Satz von No. 9 (S. 59), am Anfang von No. 14 (S. 61) und in zahlreichen andern.

Ganz vereinzelt kommt es vor, daß zu einem Gedicht mehrere Melodien überliefert sind. Von Fall zu Fall ist hier zu untersuchen, ob vielleicht die eine dieser Melodien die Begleitstimme der andern sein kann, ob das Lied zweimal, und zwar einmal vom Dichter selbst, dann von einem andern Komponisten, oder von demselben Komponisten zweimal, oder im Auftrag des Lieddichters von zwei verschiedenen Musikern komponiert worden ist, wie in No. 11 (S. 59)[1], ob überhaupt das Lied keine eigene, obligate Melodie besaß, sondern ein *sirventes* war, das auf ein älteres, als Muster dienendes nachgedichtet und gesungen wurde, worauf wir bereits oben S. 44, 54 und 101 hingewiesen haben, oder ob ein Gedicht irrtümlich auf irgend eine entsprechend konstruierte Melodie adaptiert wurde. Das alles sind Fragen, die in Erwägung zu ziehen sind, deren Beantwortung aber erst nach Verarbeitung des gesamten Materials versucht und möglicherweise nie mit absoluter Sicherheit geliefert werden kann. Wir haben bis jetzt von den untersuchten Liedern der Troubadours kaum ein Dutzend wesentlich verschieden notierter Melodien festgestellt, während in den meisten mehrfach überlieferten Melodien die Differenzen ganz geringfügiger Natur sind und nur die Ausführung der Notengruppen oder die Koloraturen

[1] Vgl. auch oben S. 140 die Bemerkung zu dem Liede: *Si j'ai chanté sans guerredon avoir.*

betreffen oder auch teilweise der Ungeschicktheit oder Unachtsamkeit eines Kopisten zugeschrieben werden müssen.

In den als Schluß folgenden **Übertragungen der Notenbeispiele**, die wir im ersten Teil S. 54 ff. zur Untersuchung der Notenschrift in der Originalnotation angeführt haben und welche in erster Linie dazu dienen sollen, die **Richtigkeit und praktische Verwendbarkeit unserer Interpretationsmethode zu erweisen**, werden wir auf die Untersuchung der einzelnen Lesarten betreffs Herstellung eines kritischen Textes nicht eingehen, da wir uns nach Veröffentlichung der Melodien der Troubadours damit zu beschäftigen haben werden.



*) Die Vertikalstriche im Faksimile oben S. 54 nach *sabers* und *acordes* dienen in der Handschrift nur dazu, die Noten zu ihren zugehörigen Textsilben zu bringen, weil der Text für die Anbringung der langen Notengruppen zu eng geschrieben war.



[1] Das *ritardando* ist in der Hs. 846 durch Verdickung der letzten Note der zu *ra* gehörigen *ternaria* angedeutet. Diese Melodie steht in 846 an erster Stelle; sie ist in einer der zahlreichen, inkonsequenten Notierungen aufgezeichnet, auf die wir oben S. 122 Anm. 1 hingewiesen haben.

Schlußwort.

Die Untersuchung über die musikalische und rhythmische Seite der ältesten weltlichen Denkmäler abendländischer Lyrik, auf welche die Wissenschaft seit mehr als hundert Jahren wartet und die wir nunmehr der Öffentlichkeit zum erstenmal abgeschlossen übergeben, erstreckt sich bis zur Wende des 13./14. Jahrhunderts. Was wir hier als Tatsachen feststellen und vorführen, sind keine subjektiven Meinungen oder auf bloßem Raten beruhenden Ansichten; es sind vielmehr die positiven und folgerichtigen Ergebnisse, die wir aus der methodischen, analytischen Vergleichung der Originalhandschriften und dem Studium der mittelalterlichen Theoretikertraktate gewonnen haben. Konsequenzen, die sich unmittelbar aus der handschriftlichen Überlieferung ergeben, sind, was den wissenschaftlichen Wert derselben betrifft, unbestreitbar auch den scharfsinnigsten Spekulationen vorzuziehen. Ein jedes System, das folgetreu eingesetzt und durchgeführt wird, kann ja zu einem Resultat gelangen, welches als solches für sich den Anschein der Richtigkeit tragen kann, ohne das richtige zu sein; die Bestätigung und Gewähr dafür, daß eine Methode kritisch ist, wird vor allem durch den Konsens aller einschlägigen Denkmäler geliefert.

Nur dem Fehlen eines objektiven, das gesamte Material umfassenden Verfahrens kann es zugeschrieben werden, daß die früheren Übertragungsversuche als unzutreffend zu betrachten sind und sowohl einzeln unter sich als auch überhaupt im Prinzip mit der Überlieferung im Widerspruch standen. Die sonderbaren Gebilde, die dem Publikum zuweilen, hauptsächlich vor H. Riemanns Arbeiten, als Proben von Troubadoursmelodien geboten wurden, waren nicht gerade geeignet, ein allgemeineres Interesse für dieselben wachzurufen, und man kann es den Philologen nicht verargen, wenn sie daraufhin die mittelalterliche Musik so lange Zeit ignorierten.

Wir müssen zugeben, daß die **Umschreibungsproben** von Troubadours- und Trouvèresmelodien, die man bis vor kurzem kennen lernen konnte, „eintönig, minderwertig und von geringer Erfindung" und zum Teil noch schlechter waren; damit ist jedoch noch lange nicht gesagt, daß diese echten, begeisterten und leidenschaftlichen Minnelieder in ihrer ursprünglichen Gestalt ebenso plump und unnatürlich waren, wie sie nach den genannten älteren Übertragungsversuchen zu sein schienen. A. Guesnon in Paris hat den Nagel auf den Kopf getroffen, wenn er diesbezüglich bei Besprechung unseres Aufsatzes „Die modale Interpretation der mittelalterlichen Melodien" (Cäcilia-Straßburg, Juli 1907) in der Zeitschrift „Le Moyen-Age" (XI, Juillet-Août 1907) bemerkte:

„*Cet étrange désaccord s'explique aujourd'hui, non par une différence d'acoustique ou un manque de goût chez les compositeurs anciens, mais surtout par l'erreur de leurs modernes interprètes, qui les lisaient mal.*"

Richtig gelesen und verstanden stellen die Melodien der Troubadours und Trouvères in ihrer Gesamtheit eine Sammlung von Liedern dar, die vermöge einer oft staunenerregenden Natür-

lichkeit und Singbarkeit an spontaner Eingebung, an gesunder Melodik, an intimer Kongruenz der musikalischen Sprache mit den zugehörigen Liedtexten und einer, trotz der Beschränktheit des zu Gebote stehenden Tonmaterials und der primitiven Ausdrucksmittel oft scharf ausgeprägten Individualität bis heute einzig dasteht und auf welche Frankreich mit Stolz und die andern Nationen mit Bewunderung zurückschauen können.

Welcher Komponist hätte für das Lied: *Apris ai qu'en chantant plour* eine ergreifendere Melodie finden können als die oben S. 124 als No. **96*** übertragene? Schlicht und einfach ist das „Flajolet"-Liedchen (Übertragung No. 58*, oben S. 117) gebaut; doch wie charakteristisch, anmutend und malerisch bewegt sich die nur aus zwei Sätzchen bestehende Melodie! Die musikalisch-ästhetische Analyse führt bei der Mehrheit der Troubadoursmelodien zu derartigen und noch viel überraschenderen Feststellungen. Bald ruft eine Melodie muntere, lebensfrohe Regungen in uns wach, hauptsächlich in Romanzen und Tanzliedern, bald ernste, schwermütige, in den Liebesklagen und Gattungen ernsten Inhalts. Der Stimmungscharakter der Melodie ist etwas Allgemeinverständliches und um so leichter Empfindbares, je getreuer er den jeweiligen psychischen Zuständen des Komponisten entspricht. Die **Poesien der Troubadours** sind aber zum großen Teil von Liebe und Leidenschaft motivierte und eingegebene, in Gedichtform zum Ausdruck gebrachte Herzensempfindungen; sie schildern uns die inneren Zustände und äußeren Ereignisse und ermöglichen uns somit, die in die zugehörigen **Melodien** gelegten, allgemeineren psychischen Affekte, Gefühle und Stimmungen in uns wiederzuerwecken. Solange man die Musik dieser Minnelieder unberücksichtigt ließ, konnte eine volle Würdigung der Troubadourslyrik nicht erzielt werden, weil die Gedichttexte erst durch Assoziation mit den Melodien ein organisches Ganzes bilden.

Bei dem ungewöhnlichen Umfang und der Eigenart des zum erstenmal behandelten Stoffes werden trotz der peinlichsten Umsicht und Sorgfalt, mit welcher wir vorgegangen sind, in unserer Darstellung vielleicht Unvollkommenheiten aufzudecken sein, für deren Beseitigung wir nach eingegangenen Besprechungen und Mitteilungen nach Möglichkeit Sorge tragen werden[1]. Wir wollten ursprünglich diesem ersten Bande[1] noch eine Untersuchung über die Tonalität, Melodik[2] und Ästhetik der Troubadours- und Trouvèresmelodien sowie über die verschiedenen Liedgattungen und das Verhältnis vom textlich-metrischen zum musikalischen Bau der Strophen beigeben, doch haben wir davon absehen müssen, weil dem Leser jede Kontrolle gefehlt hätte, solange das **Korpus der Troubadoursmelodien** nicht veröffentlicht ist.

Diese vollständige Sammlung aller bekannten Troubadoursmelodien haben wir bereits druckfertig verarbeitet; die verschiedenen Lesarten sind in derselben Art und Weise geordnet und nach musikalischen Perioden gegliedert, wie wir es bisher in den angeführten Notenbeispielen (oben S. 54 ff.) getan haben.

Die Anordnung der Lieder entspricht genau dem oben S. 29—36 aufgestellten Verzeichnis; dieser zweite Band schließt sich also organisch an den vorliegenden ersten an und kann baldigst erscheinen.

---

[1] Auf mehrseitigen Wunsch gedenken wir den vorliegenden ersten Band demnächst in Übersetzung ins Französische herauszugeben, um unsere Darstellung auch einem ausgedehnteren Leserkreise zugänglich und verständlich zu gestalten.

[2] Auch über die Musikinstrumente der Troubadours wird noch zu handeln sein; wir haben das Titelwort „Troubadours" eigenhändig gezeichnet, indem wir die einzelnen Initialen den Pergament-Liederhandschriften nachgebildet haben, um auch denen ein Bild von der Ausstattungskunst des 13./14. Jahrhunderts zu bieten, welche die Originale*) nicht einsehen können und um gleichzeitig die verschiedenen Musikinstrumente und Trachten der mittelalterlichen Sänger- und Spielleute darzustellen. Eine erschöpfende Bearbeitung dieser Frage fehlt leider noch.

*) In den Handschriften ist der bei uns getüpfelte Untergrund meist aus Gold, die Kleider blau, rosa oder backsteinrot, die Buchstaben, Schnörkel und Randleisten ebenfalls karmin, dunkelblau, backstein oder gold.

Bei genügender Beteiligung werden wir, als Begründer des modalen Interpretationsverfahrens für die Lesung der mittelalterlichen Melodien, nach der Herausgabe des **Korpus der Troubadoursmelodien** auch das Korpus aller **Trouvèresmelodien,** welches ein Opus von zirka 8 starken Quartbänden bilden wird, unter dem Titel:

Monumenta Cantilenarum Lyricorum
Franciae Medii Aevi

auf dem Wege der Subskription veröffentlichen, wofür wir ein ausführliches Subskriptions-Rundschreiben versenden werden.

Die Wichtigkeit und der allgemeine Wert dieser Korpuspublikation liegen zu sehr auf der Hand, als daß wir sie eingehender hervorheben zu müssen glaubten. Wäre dasselbe von vornherein für die Liedertexte geschehen, an Stelle der vereinzelten Monographien und Bruchabdrücke, so hätte sich das Studium der mittelalterlichen Lyriker in einem ganz andern Umfang entfalten können, als es geschehen ist.

Für die absolute Übereinstimmung der Melodien mit den handschriftlichen Originalaufzeichnungen übernehmen wir die unbeschränkte Gewähr, da wir die Zeichnung und Drucklegung persönlich von Paris aus überwachen werden, was uns leider für den vorliegenden Band nicht möglich war. Wir ziehen das Verfahren und die Grundsätze, nach welchen wir vorgehen, den gewöhnlichen photographischen Einzel-Faksimilierungen vor, weil wir in unserer Darstellung die Gliederungen der Melodien gleich durchführen und die sämtlichen Lesarten in der übersichtlichsten Weise genau parallel untereinander setzen können, ein Vorteil, welchen man durch bloße photographische Reproduktion nie wird erzielen können.

Die baldmöglichste Veröffentlichung der angekündigten Werke verdient daher, wie wir glauben, nicht nur das Interesse der Wissenschaft, der Romanisten, Musikhistoriker und mittelalterlichen Philologen, sondern auch Konservatorien und überhaupt alle wahren Musik- und Kunstfreunde werden aus der Beschäftigung mit diesen ältesten „Liedern" im vollen Sinne des Wortes Erbauung, Anregung und Belehrung schöpfen können.

Mit wohlwollender Unterstützung von seiten des fachmännischen Interessentenkreises der in- und ausländischen, hauptsächlich auch der unmittelbar berührten französischen Universitäten und sämtlicher Musikschulen hoffen und wünschen wir, daß es uns gelingen möge, die verborgenen Schätze des mittelalterlichen Liedes zu neuem Leben hervorzurufen und danken im voraus allen denen, die uns fernerhin bei diesem großen Unternehmen mit Rat und Tat beistehen werden.

Gebweiler im Elsaß, den 1. Mai 1908.

Dr. Joh. Bapt. Beck.

Alphabetisches Verzeichnis der mitgeteilten Lieder und Liedanfänge.

A. Provenzalische Lieder.

Liedanfang	Verfasser	Lauf. Nummer, nach dem Verzeichnis oben S. 29 ff.	Original-Notierung		Übertragung in moderne Noten	
			Notenbeispiel No.	Seite	Übertr. No.	Seite
Ab joi mou lo vers el comens	Bern. de Ventad.	25	4	56	IV	190
Amors m'art con fuoc am flama	Anonym *Dansa*	236	19	63	XIX	191
Ar agues eu mil marcs de fin argent	Pistoleta	186	14	61 132	129*	144
Atressi cum l'olifanz	Rich. de Berb.	226	7	58	VII	190
Bella donna cara	Anonym *Acortz*	237	—	—	8*	113
Ben fora contra l'afan	Gauc. Faidit	64	—	59	—	—
Ben volgra s'esser poges	Anonym *Dansa*	240	20	64	1*	111 112
Can vei l'aloete mover	Bern. de Ventad.	42	2	55	II	190
Chant e deport, joi, domney e solatz	Gauc. Faidit	61	5	57	V	190
Conortz era sai eu be	Bern. de Ventad.	31	8	58	VIII	190
Diable guaras non tormentes	Anonym *planctus*	—	18	63	XVIII	191
Dire vos vuelh ses duptansa	Marcabru	142	—	—	7*	113
Donna pos vos ai chausida	Anonym	242	—	—	10*	113
Dregz de natura comanda	Matfre Ermeng.	145	15	61	XV	191
Filla de dieu ben as obrat	Anonym *planctus*	—	18	63	—	—
Fortz causa es que tot lo maior dan	Gauc. Faidit	63	3	56	III	190
La doussa votz ai auzida	Bern. de Ventad.	34	12	60	XII	190
Lanquan li jorn son lonc en mai	Jaufre Rudel	136	6	57	VI	190
Lautrier cuidai aber druda	Anonym	248	21	66	2*	111
Lautrier just'una sebissa	Marcabru	143	—	121	90*	124
Molt mabellist l'amoros pensament	Anonym *Motet*	254	17	62 133	129*	144
Non es meravilla seu chan	Bern. de Ventad.	37	9	59	IX	190
Obs m'agra que mos volers	Guiraut Riquier	119	1	54	I b	190
Per proar si pro privatz	„	120	1	54	I a	190
Pos quieu vei la fualla	Anonym	256	—	—	9*	113
Qui la ve en ditz	Aim. de Peg.	6	11	59	91*	124
Rei glorios verais lums e clartatz	G. de Borneill	85	13	60	XIII	191
S'om pogues partir son voler	Gauc. Faidit	72	10	59	X	190
Tant es gay es avinents	Anonym	258	—		11*	113
Tout cil qui sont enamourat	Anonym	250	16	62	49*	116

B 1. **Trouvèreslieder und Refrains** in der Originalnotierung und in Übertragung in moderne Noten.

Liedanfang	Verfasser oder Liedgattung	Original-Notierung Seite	Übertragung No.	Seite[1]	Raynaud No.
Amours et ma dame aussi	Refrain	87	116*	127	—
Amours qui m'a done je l'en merci	Anonym	134	135*	145	1062
Apris ai qu'en chantant plour	„	121	96*	124	2010
Au comencier de ma nouele amour	J. d'Esp.	134	134*	144	1960
Au comencier de totes mes chancons	Anonym	134	136*	145	1906
A une fonteinne	Past.	121	93*	124	137
Ausi com unicorne sui	R. de N.	73	XXII	191	2075
Au tans d'aoust que feuille de boschet	Past.	134	137*	145	960
Avoec tele compaignie	Refrain	121	115*	127	—
Bien me deusse targier	C. de Beth.	134	139*	145	1314
Bien m'ont amors entrepris	Anonym	121	101*	124	1532
Bons rois thiebaut sire consoilliez moi	R. de N.	134	138*	145	1666
Chancon envoisie	Guill. le Vin.	121	104*	125	1143
Chancon ferai que talanz m'en est pris	R. de N.	134	140*	145	1596
Chanter me plait que de joie est norriz	G. B.	134	141*	145	1572
Chascun qui de bien amer	R. de Forn.	89	6*	112	759
Costume est bien quant on tient · I · prison	R. de N.	134	142*	145	1880
Dame des cieus	Guill. le Vin.	86 } 133 }	132*	144	1353
De bone amour et de leaul amie	G. B.	134	147*	145	1102
Dex est ausi conme li pellicans	R. de N.	134	145*	145	273
Dou tres douc nom a la virge Marie	R. de N.	134	143*	145	1181
Ensi com cil qui cueure sa pesance	H. de Br.	87 } 134 }	133*	144	238
Fin amors me fet chanter	Anonym	121	112*	125	815
Hui matin a l'enjornée	Gaut. de C.	87 f.	5*	111	526
J'ai nouel comandement	Anonym	121	—	(122)	651
Lanque fine feuille et flor	G. B.	121	—	(122)	1977
Lautrier chevauchoie	Lai	76	3*d	111	1695
Lonc tens ai mon tens usé	M. de P.	74	127*	131	475
Lonc tens m'ai tëu	Lai	76	3*c	111	2060
Mout m'abelit li chanz des oiseillons	Anonym	133	130*	144	1910
Ne sui pas si esbahiz	P. d'A.	121	—	(122)	1538
Pleine d'ire et de desconfort	Anonym	55	—	--	1934
Pour conforter ma pesance	R. de N.	86	4*a	113	237
Pour mal temps ne pour gelée	R. de N.	121	—	(122)	523
Quant la saisons desiree	Anonym	121	—	(122)	505
Robert veez de Pierron	R. de N.	121	—	(122)	1878
Si j'ai perdues mes amours	Refrain	131	50*	117	--
Sorpris d'amours et ploins d'ire	G. B.	121	—	(122)	1501
Telx nuit qui ne puet aidier	Anonym	121	—	(122)	1250
Trop m'abelit qant j'oi au point du jour	„	133	131*	144	1993
Virge glorieuse	Rel. Lai	76	3*b	111	—

[1] Die eingeklammerten Zahlen geben die Seite an, auf welcher die rhythmische Lesung des betreffenden Verses zu finden ist.

B2. Trouvèreslieder in Übertragung in moderne Noten.

Liedanfang	Verfasser	Übertragung No.	Seite	Raynaud No.
A enuiz sent mal	R. de N.	12*	113	1521
A l'entrant dou douz termine	G. B.	92*	124	1387
A l'entrant dou tens nouvel	Anon.	97	124	581
A ma dame ai pris congie	M. d'A.	94*	124	1087
Amours est une meruoille	Cuv.?	99*	124	566
Amors qui seit bien enchanter	G. de Coincy	51*	117	851
Au besoin voit on l'ami	G. de Bern.	95	124	1028
Au douz mois de mai jolis	Past. à refr.	98*	124	1050
Ben cuidai garir	Anon.	13*	113	1417
Bone amors qui son repaire	J. E.	100*	124	180
Car me consoilliez jehan	Jeu parti	15*	113	1775
Chanterai por mon coraige	D. du F.?	102*	125	21
Chanter vuil d'amour certainne	Anon.	103*	125	132
Chanter vuil un son	Anon.	14*	113	1901
Comencerai a faire un lai	R de N.	55*	117	84
Dame cis vostre fins amis	R. de N.	56*	117	1516
Dame je verroie	Anon.	105*	125	1769
Dame merci une rien vos demant	R. de N.	144*	145	335
De bone amour vient seance et beauté	R. de N.	146*	145	407
Dedanz mon cuer naist une ante	Anon.	106*	125	373
De la plus douce amour	Bl.	54*	117	1953
De la procession	Anon.	151*	146	1881
De touz max n'est nus pleisans	R. de N.	16*	114	275
Devers Chastelvilain	Anon.	150*	146	123
Dex com m'ont mort norrices et enfant	Anon.	149*	146	341
Dites seignor que devroit on jugier	Anon	148*	146	1283
En chantant plaing et sopir	Anon.	111*	125	1464
En douz tens et en bone hore	G. B.	107*	125	1011
En douce dolour	Anon.	108*	125	1972
En esmai et en confort	Anon	110*	125	1929
En la douce saison d'esté	Anon.	57*	117	441
En mai par la matinée	Anon.	17*	114	530
En mai quant florissent pré	Anon.	18*	114	469
En mai quant li rossignolet	Anon.	58*	117	967
Ennuiz et desesperance	Cuv.	109*	125	214
Haute chose a en amour	G. de Bern.	113*	125	1954
J'ai oblié poinne et travaus	G.B. ou R. de F.	60*	118	389
J'aloie l'autrier errant	R. de N.	114*	126	342
Je chantasse volentiers liement	Ch. de C.	152*	146	700
Je ne tieng mie a sage	Anon.	61*	118	37
Joie et solaz mi fait chanter	Anon.	59*	118	817
L'amours dont sui espris	Bl. de N.	63*	118	1545
Lautrier auint en cel autre pais	Rich. de F.?	153*	146	1574
Li ioliz maux que je sent ne doit mie	Ad. le B.	155*	146	1186
Li jolis mais ne la flors qui blanchoie	P. d'A.	154*	146	1692
Li joli tems d'esté	Anon.	62*	118	452
Ma dame me fet chanter	Anon.	19*	114	816
Ma douce dame on ne me croit	Anon.	65*	118	1839
Mauvais arbres ne puet florir	R. de N.	64*	118	1410
Merci clamanz de mon fol errement	R. de N.	156*	146	671
Ne lairai que je ne die	Anon.	21*	114	1131
Ne me donne pas talant	Moniot	20*	114	739
Ne me sont pas achoison de chanter	G. B.?	157*	146	787
Nouele amors qui m'est au cuer entrée	J. de Cys	158*	146	513
Onques d'amors n'oi nule si grief poinne	G. de Bern.	159*	146	138
On voit souvent en chantant amendrir	P. d'A.	160*	147	1391
Pansis d'amors joianz et corroucies	J. de Br.	163*	147	1345
Par deu sire de champaigne et de Brie	R. de N.	161*	147	1111
Pluie ne venz gelée ne froidure	G. de V. M.	162*	147	2105
Pour froidure ne pour yver felon	R. de N.	66*	118	1865
Quant ces floretes florir voi	Gaut. de C.	52*	117	1677
Quant fine amors me prie que je chant	R. de N.	164*	147	306
Quant je voi este venir	T. d. B.	24*	114	1477
Quant je voi le douz tens venir	Anon.	67*	118	1486
Quant l'erbe muert et uoi fuille cheoir	G. B.	165*	147	1795
Quant li oiseillon menu	Anon.	23*	114	2056
Quant voi este et le tens revenir	Ch. d. C.	166*	146	1450
Quant voi renverdir l'arbroie	Anon.	27*	114	1690
Qui bien veut amors descrivre	Ch. ou R. de R.	22*	114	1655
Qui d'amors a remembrance	R de M?	25*	114	244
Qui porroit un guierredon	Anon.	26*	114	1868
Qui seit porquoi amours a non amours	R. de N.	167*	147	2026
Seignor sachiez qui or ne s'en ira	R de N.	168*	147	6
Se valors vient de mener bone vie	Anon.	169*	147	1218
Sire ne me celez mie	R. de N.	28*	114	1185
Sour cest rivage a ceste crois	Gaut. de C.	53*	117	1831
Tant ai en chantant proié	Bl. de N.	29*	114	1095
Tant ma mene force de seignorage	G. B.	170*	147	42
Vuiz de joie ploins d'ennoi	Anon.	30*	115	1657

B 3. Refrains
aus dem Renart le Nouuel in Übertragung in moderne Noten.

Liedanfang	Übertragung No.	Seite
A boine dame loiaus	80*	120
Ades sont ces sades brunetes	47*	116
A ma dame servir	83*	120
A mes dames li tans en va	76*	119
Amours et ma dame aussi	116*	127
Amours ne se donne	38*	115
Avoec tele compaignie	115*	127
Batue sui pour amer	34*	115
Chapelet de venque	42*	116
Dame et amours liement	119*	127
Dame or sui trahis	121*	127
Dame qui men cuer aves pris	78*	119
De no compaignie	43*	116
De tout mon cuer boine amour	89*	120
Diex comment durer porrai	37*	115
Diex donnés a mon ami	39*	115
Diex je me mariai trop tos	84*	120
Diex, trop demeure	73*	119
Dont vient li maus d'amer	85*	120
En non dieu j'ai bel ami	48*	116
Fausse amour je vous doins congié	81*	120
Fi mari de vostr'amour	44*	116
Hareus li maus d'amer m'ochist	77*	119
He amouretes m'occires vous donc?	82*	120
He dame jolie	36*	115
He dieus, cele m'a trai	32*	115

Liedanfang	Übertragung No.	Seite
He diex qui men garira	123*	127
He diex, si tres dous non	79*	119
Honis soit qui vrais amans depart	117*	127
J'ai ame et tous jours amerai	118*	127
J'ai joie ramenée chi	70*	119
J'ai pensée a tel ia	33*	115
Jamais amours n'oublierai	68*	119
Ja ne lairai pour mon mari	86*	120
Ja ne serai sans amour	31*	115
Je muir, je muir d'amoretes	124*	128
Maris pourquoi n'ameroie	122*	127
Ne me mokies mie	46*	116
Ne sui pas les mon ami	35*	115
Ne sui point les mon ami (Variante).	45*	116
Nus n'a joie	69*	119
Onques pour amer loiaument	74*	119
Or sai je bien	75*	119
Pities et amours pour mi	120*	127
Pour toi ne crie jou hai hai	87*	120
Pour vous dame de haut pris	41*	115
Prendes ce garchon	125*	128
Souspris sui d'amoretes	72*	119
Vous ares le singnourie	40*	115
Vous le mi deffendes	88*	120
Vous n'ales mie tout ensi que je fais	71*	119

C. Übertragungen aus mehrstimmigen Kompositionen
des 12. bis 14. Jahrhunderts mit lateinischen und französischen Texten.

1. Lateinische Texte.

Liedanfang	Übertragung No.	Seite	Couss. A. H. No.
Agmina militiae	2*	111	—
Ave virgo regia	179*	149	XVII a
Conditio naturae defuit	178*a	149	V
Eximie pater et regie	171* 177*b	148	XVIII
Eximium decus	174*	148	—
O beata virgo Maria	176*	148	—
O Maria virgo davidica	172*	148	—
O natio nephandi generis	178*b	149	V
Psallat chorus	177*a	149	XVIII
Quid miraris	175*	148	—
Salve virgo nobilis	189*a	150	XIII
Verbum caro factum est	189*b	150	XIII

2. Französische Texte.

Liedanfang	Übertragung No.	Seite	Couss. A. H. No.
Certes mout est bone vie	187*	150	XLIII
Cis a cui je suis amie	188*c	150	XXXVI
He, Mère diu	184*a	149	XXVI
Je sens les dous maus	—	184	XLIV
Je sui joliete	186*c	150	XLIV
Joliement en douce desirée	186*a	150	XLIV
La virge Marie	184*b	149	XXVI
L'estat du monde	182*	149	IVa
Li douz penser	188*b	150	XXXVI
Mout me fu grief	180*	149	VIIa
Par un matin me leva	185*	150	XLVII
Povre secors	181*	149	IXa
Quant se depart	183*	149	XXXa
Quant uoi la florete	186*b	150	XLIV
Qui amours veut maintenir	188*a	150	XXXVI

Namen- und Sachregister.

(Die Zahlen beziehen sich auf die Seiten und die kleinen Kopfzahlen auf die entsprechenden Fußnoten).

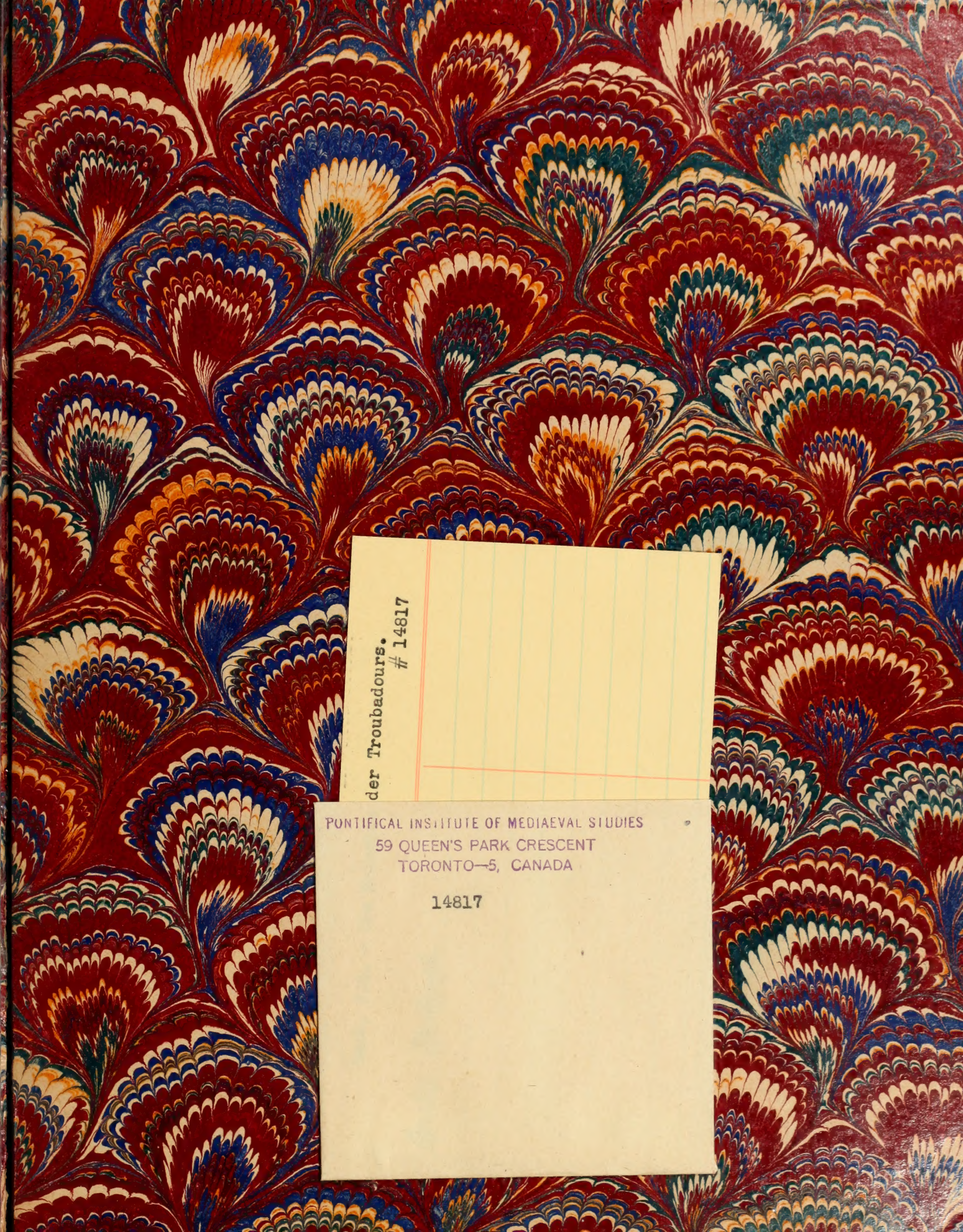
Berichtigungen.

S. 33 Zeile 14 von oben lies: chantar (statt chanter).
S. 43 „ 11 „ „ „ : G und X (statt G und H).
S. 45 „ 9 „ „ „ : derselben.
S. 57 Beisp. 6 in der dritten Lesart lies: sont (statt sunt).
S. 59 „ 10 „ „ zweiten „ „ : som („ sonr).
S. 68 nach Anm. 3 lies Anm. 4.
S. 70 Zeile 5 von unten lies: untrüglich.
S. 85 Zeile 14 von oben lies: gleichzeitig (statt gleichseitig).
Die Quadratnoten S. 97 und 109 sollen mehr quadratisch sein, entsprechend den Noten in den Beispielen und Tabellen.
S. 112 Beisp. 1a, Zeile 2, setze das b (Erniedrigungszeichen) vor das h (statt vor das a).
S. 114 Beisp. 23 lies: Rayn Nr. 2056 (statt 2065).
S. 123 Zeile 6 von oben nach hat: setze „ und Zeile 11 nach bleibt “.
S. 156 Anm. nach Sprungtanz ergänze: (Farandole).








der Troubadours.
14817
PONTIFICAL INSTITUTE OF MEDIAEVAL STUDIES
59 QUEEN'S PARK CRESCENT
TORONTO—5, CANADA
14817

